ИГОРЬ ГРАБАРЬ

* Письма · 1891-1917 *



ИСТОРІЯ
РУССКАГО
ИСКУССТВА

Игорь Эммануиловичъ Грабарь
Овчинниковъ пер: д. Мещериной
Москва

22 июня 1912

* ИГОРЬ ГРАБАРЬ * Письма · 1891-1917 *

Очередной том трудов академика И. Э. Грабаря посвящен эпистолярному наследию дореволюционного периода в жизни и творчестве ученого. Главное содержание его переписки, по словам самого ученого,— «искусство, искусство и искусство». В письмах Грабаря к его современникам, известным художникам, деятелям искусства и вообще лицам «самых разнообразных положений, занятий, состояний, классов», отразилась не только многосторонняя художественная деятельность этого человека — живописца и ученого, историка искусства, архитектора и реформатора музейного дела, организатора выставок и основателя научной реставрации и охраны памятников культуры, общественного деятеля, но в большей степени— художественная жизнь эпохи.

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

*

Письма
1891-1917

ИГОРЬ ГРАБАРЬ * Письма 1891-1917

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт истории искусств
Министерства культуры СССР



ИГОРЬ ГРАБАРЬ

*

Письма
1891-1917

*

Издательство «Наука»
Москва
1974

Редакторы-составители
авторы введения и комментариев
Л. В. АНДРЕЕВА, Т. П. КАЖДАН

Г $\frac{80101-097}{042(02)74}$ 258—74

Введение

«Надо ли говорить, что главное содержание переписки—искусство, искусство и искусство,— писал И. Э. Грабарь в предисловии к своей Автомонографии.— С детских лет до сих пор оно для меня — почти единственный источник радости и горя, восторгов и страданий, восхищения и возмущения, единственное подлинное содержание жизни» [1]. Так одной фразой художник сам определил основную тему и ценность своего эпистолярного наследия.

Как ни многоаспектна была художественная деятельность Грабаря — живописца и ученого, архитектора и реформатора музейного дела, организатора выставок и одного из основателей научной реставрации и охраны памятников культуры,— она всегда была посвящена искусству. И как ни обширна его переписка, как ни велик круг адресатов —«лиц самых разнообразных положений, занятий, состояний, классов» [2],— письма Грабаря всегда полны заботами об искусстве, какой бы из сторон его деятельности они ни касались.

Огромно число написанных Грабарем писем. Вызванные к жизни то деловыми соображениями, то потребностью поделиться с друзьями и близкими своими художественными впечатлениями, намерениями, планами, они умножались в силу привычки неукоснительно отвечать на все адресованные письма. По собственному признанию художника, уже к 1937 г. их скопилось более двух тысяч. Конечно, писем самого Грабаря сохранилось значительно меньше, но все-таки многие из них удалось разыскать в государственных архивах Москвы и Ленинграда, у частных лиц — адресатов ученого и их наследников.

С одними лицами переписка Грабаря длилась всю его жизнь, с другими — длительный отрезок времени. Круг адресатов в то или иное время определялся характером дел и интересов Грабаря. С переменой занятий менялись и корреспонденты. Эпистолярное наследие художника поэтому легко соотносится с этапами его творческого и жизненного пути.

Число адресатов Грабаря довольно велико, но круг их не очень обширен. Это главным образом художники, и среди них прежде всего художники группы «Мира искусства», ведущие сотрудники журна-

[1] *И. Грабарь.* Моя жизнь. Автомонография. М.— Л., 1937, стр. 14.
[2] Там же, стр. 13.

лов «Нива» и «Старые годы», издательств И. Кнебель, Р. Голике и А. Вильборг, музейные деятели — И. Остроухов, попечитель галереи Третьяковых, П. Нерадовский, хранитель художественного отдела Русского музея, и др. К артистическому миру — театральному, музыкальному и писательскому — Грабарь близок не был, хотя и был большим любителем музыки, литературы и театра[3]. Постоянно обремененный делами, заставлявшими подчинить очередному увлечению все остальные интересы и приспособить режим жизни с тем, чтобы, начиная день в 4—5 часов утра, лучшую его часть отдавать работе, он ограничивал себя во многом, чтобы успеть в избранном, основном.

Письма Грабаря — это рабочие репортажи, отчеты или письма-хроники, представляющие собой следующий по значимости пласт его литературного наследия в сравнении со статьями-хрониками, печатавшимися в «Ниве» и «Мире искусства». Обладая самостоятельной ценностью в связи с освещением в ней различных явлений художественной жизни конца XIX — начала XX века, переписка дополняет, уточняет или проясняет положения и ситуации, описанные Грабарем, историком собственной жизни, в Автомонографии.

Слово для Грабаря, наряду с живописью, было главным средством самовыражения и проявления личности. Как человек мобильный, склонный к энергичному целесообразному действию, он и к слову относился как к делу. И потому в его письмах изложение фактов, бодрая инициативная мысль почти всегда превалируют над чувством. Грабарь был слишком деятельным и целенаправленным человеком, чтобы стремиться в письмах к раздумьям, или более того — к исповеди. Ему не свойственно было поверять свои мысли какому-то одному, пусть самому близ-

---

[3] Довольно редкое исключение — одно из писем В. Я. Брюсова к нему — свидетельство их встреч, бесед, во фрагментах дошедшей до нас переписки:

14 марта 1916 г.

Дорогой Игорь Эммануилович!

Уже после нашего разговора сообразил я, что четверостишие Пушкина «И, любви отдавши день...» должно относиться к его наброскам: «Сводня грустно за столом...» и т. д. Тот же размер, та же тема. В таком случае в 4-м стихе должно читать «барышня» (а не «девушка»), потому что во всем стихотв. оныя девицы именуются «барышнями». Для меня это последнее обстоятельство служит лишним доказательством подлинности четверостишия. Кстати: вот несколько стихов Пушкина — продолжение отрывка: «Когда владыка ассирийский...» Помните, после слов —

Сатрап смутился пораженный
И свой совет иноплеменный
Созвав. (с досадой) вопросил:
Кто сей народ, и в чем их сила
И их надежда на кого!

Ручаюсь за точность лишь двух последних стихов, но они Пушкински прекрасны!

Сердечно Ваш *Валерий Брюсов.*

Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.

В последних стихах Брюсов тоже не вполне точен.

кому конфиденту-другу, как это делали М. В. Нестеров в письмах к А. А. Турыгину или М. А. Врубель и К. А. Сомов в переписке с сестрами.

«Я кажется уже лет десять не писал ни одного неделового письма,— признавался Грабарь Бенуа в 1911 г.,— так вот, получай, это первое»[4]. Даже письма к брату, самому постоянному его корреспонденту, к которому он был сердечно привязан, с которым был искренен, как ни с кем, и которого неизменно держал в курсе своих дел, не носят черт лирического, интимно-доверительного высказывания. Они полны информации о виденном, сделанном, пережитом и представляют после переписки с Бенуа самую обширную и самую насыщенную сведениями часть эпистолярного наследия.

В письмах почти отсутствуют слова Грабаря-художника о своем искусстве. Он как будто стыдился проявления чувств в слове и всякую попытку к самораскрытию пресекал в себе тут же. «Уже три дня стоит потрясающе великолепный иней,— писал он Бенуа.— Но это ни к селу, ни к городу. Однако не мог удержаться, чтобы не сообщить тебе. Просто с ума сойти»[5]. Или — «Тут зато радость невыносимая: скворцы, жаворонки, дрозды заливаются целый день, потянули вальдшнепа, в воздухе кружат толкачи и капустницы и в кустах висит паутина. Но, так как это уж из Багрова внука пошло, то надо кончать»[6].

Письма Грабаря — разговорны, они подчас многословны, излишне подробны, так как он не отрабатывал их, не относясь к письмам как к роду литературы. В них есть следы торопливости, поспешности. Иногда они напоминают быструю речь в беседе или подробный устный рассказ с нередким возвратом к одной, для автора важной, мысли. Это получалось часто от усталости, от необходимости много писать вначале для заработка в журналах, впоследствии в силу огромной занятости. Отбор впечатлений и поиски формулировок осуществлялись в статьях и книгах, в письмах не оставалось времени, чтобы об этом думать.

В письмах Грабаря поражает его неутомимая инициатива и наступательная активность. Какая-то очередная идея целиком овладела им и, придя однажды к решению, он без остатка отдавался воплощению замысла. Его стихией было действие. Грабарь был счастливым человеком. Нельзя сказать, чтобы ему неведомы были сомнения, разочарования в людях и собственных силах, упадок настроения. Он был «человеком минуты», и сам не раз это повторял. К тому же он был художником, действительно творческой личностью, и в отсутствии эмоциональности его заподозрить невозможно. И вместе с тем колебания ему были не свойственны, а дуализм от природы не характерен; насколько это возможно в XX в., он был натурой органической, цельной.

Изумляет личная заинтересованность Грабаря во всех художественных начинаниях. Он не считается со временем, не жалеет усилий на уговор авторов, которых считает полезными для общего дела, не щадит

---

[4] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 24 октября 1911 г.
[5] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 21 января 1907 г.
[6] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 22 марта 1913 г.

личных средств, если это нужно для поездок, розысков, обмеров и фотографирования. По письмам видно, как он воодушевляется при встрече с новым памятником, неизвестной картиной, наконец, с самозабвенной работой энтузиаста, как это было с И. А. Фоминым при подготовке «Истории русского искусства». Поразительная способность увлекаться, приходить в восторг от новой идеи была залогом безусловной искренности побуждений Грабаря.

При одной мысли, что среди самого пылкого увлечения какой-нибудь затеей он должен все бросить и лететь «хотя бы в рай»,— его «бросало в холод». Так было в Мюнхене, когда благодаря Ашбе перед ним впервые раскрылись законы строения живописной формы, когда некоторое время спустя он «с головой ушел» в изучение техники живописи темперой, читал древние трактаты, без устали экспериментировал. Так было, когда он, убежденный Кнебелем, вначале почти против воли пошел навстречу едва ли не главному делу своей жизни — изданию «Истории русского искусства». Он признавался Бенуа: «Как видишь, взялся опять. И, нет-нет, берет оторопь, что-то внутри протестует и спрашивает, на кой черт я опять полез... Если бы я не перелистывал всего «Мира искусства», не поднялись бы опять эти старые тени... Ну черт с ними: вперед!» [7] А уже менее чем через год сообщал Остроухову, что «скоро уж два месяца, как не вылезаю из архивов и разных кладовых, запасов, чердаков и прочих закоулков Академии Художеств, Академии Наук, дворцов, музеев и разных присутственных мест... Удалось, в буквальном смысле слова, найти всю историю скульптуры. В архитектуре удалось сделать тоже много — найти «прорву» никому не известных моделей «потрясающего интереса». Полуразрушенные, их приходилось составлять из «тысячи кусков мусора», например, знаменитого Исаакия Ринальди. «Что за гениальные создания», я «ужасно счастлив»,— писал Грабарь [8]. Колоссальный труд вознаграждался радостью творца.

В задачу настоящего введения не входит изложение жизненной и творческой биографии Грабаря, подробно освещенной в его собственной книге и в монографии О. И. Подобедовой, а также в ряде других очерков и статей, в том числе во вводных статьях к предыдущим томам литературного и научного наследия ученого [9]. Важнее, видимо, остановиться на некоторых узловых моментах его переписки, в которых отразились взгляды художника и ученого на искусство, методика его научных поисков и разработка основ научного искусствознания, становление и развитие художественного мировоззрения Грабаря.

---

[7] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 27 августа 1906 г.

[8] Письмо И. Э. Грабаря И. С. Остроухову от 4 июля 1907 г.

[9] *И. Грабарь.* Моя жизнь. Автомонография. М.— Л., 1937; *О. Подобедова.* Игорь Эммануилович Грабарь. М., 1964; *О. Подобедова.* Вместо предисловия.— В кн.: *Игорь Грабарь.* О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 5—26; *Т. Каждан.* И. Э. Грабарь как историк архитектуры.— В кн.: *Игорь Грабарь.* О русской архитектуре. М., 1969, стр. 5—38.

Ранняя пора жизни и творчества Игоря Эммануиловича Грабаря прослеживается в его переписке с редактором журнала «Нива» А. А. Луговым (Тихоновым), соучеником по Академии художеств и мюнхенской школе А. Ашбе, художником Д. Н. Кардовским и братом — В. Э. Грабарем.

Обширнейшая, охватывающая 27 предреволюционных лет (начиная с 1891 года) переписка с братом — Владимиром Эммануиловичем Грабарем, известным юристом, окажется новой даже для исследователей, уже писавших о Грабаре. Благодаря ей расшифровываются бегло описанные в Автомонографии годы учебы в Петербургском университете, первые годы занятий в Академии художеств, а главное — по огромным письмам-отчетам — первая, важная в сложении художественного самосознания Грабаря поездка за границу.

Проехав Германию — Берлин, Дрезден, Мюнхен, где его поразили Пинакотека и сецессионы, Лейпциг и другие города, Грабарь попал в Италию: он описывает восхитившую его Венецию, Флоренцию, с неутомимостью исхоженную и осмотренную (особенно галереи Уффицци и Питти, «величайшие и интереснейшие в мире»), Болонью, Падую, Рим, Неаполь, Помпеи, Капри, Пизу, Геную, Милан... В письме из Неаполя в сентябре 1895 года впервые у 25-летнего Грабаря вырываются знаменательные строки: «Мне надо только искусство, искусство и больше ничего. Ах, Володя, только теперь я чувствую, осязаю, так сказать, всем своим существом эту беспредельную, безумную, ничем незаменимую и не вознаградимую любовь» [10]. «Ах, как мне бы хотелось быть богатым только на 6—7 лет... Я не сидел бы в Петербурге, я учился бы здесь, в Италии, Париже, Лондоне у Вистлера, в Мадриде у Веласкеса. Я знал бы, куда идти и как идти» [11]. «А какие-нибудь киселевы, лемохи, маковские или ярошенки с улыбочкой говорят об этих дивных неподражаемых мастерах, не говоря уже о таких, как Botticelli, Mantegna, Fra Beato Angelico, которые были колоссы. Их только в Италии можно узнать. У них надо учиться любить свое искусство и не уметь без него жить. Botticelli и Filippino Lippi и Beato не думали, как Маковский и прочие чиновники и генералы от живописи, о казенных квартирах и орденах. Один Репин, да Суриков, да еще два-три и осталось в России таких, которые любят искусство и для него только живут. Однако видишь, собирался тебе писать о Риме, а пока ни слова о нем» [12].

Рим не понравился Грабарю, показался «курьезной столицей», в которой «весь интерес и смысл города сводится к форумам, Колизею и кое-каким памятникам императорских времен, да к св. Петру». Не очень тронули римские развалины: «Такая тоска берет, глядя на все это, я до сих пор не могу отделаться от этого ужасного впечатления разрушения... Огромное впечатление производит разве один Пантеон 〈...〉 [13].

---

[10] Письмо И. Э. Грабаря В. Э. Грабарю от 17 сентября 1895 г.
[11] Там же.
[12] Там же.
[13] Там же.

В следующую поездку, состоявшуюся почти десять лет спустя, архитектурные впечатления Грабаря окажутся иными, куда более заинтересованными и дифференцированными [14].

Скульптура и живопись воспринимались им сразу горячо. Сокровищем предстал Моисей Микеланджело, ватиканский Рафаэль «совершенно уничтожил, я в первый раз совершенно безропотно и безмолвно перед ним преклонился» [15].

А через несколько месяцев, менее чем через год, Грабарь был в Париже, а затем в Мюнхене, чтобы наверстывать упущенное в Академии и учиться, учиться искусству.

Одним из доброжелателей и покровителей Грабаря, наряду с симпатизировавшим молодому художнику, управляющим редакцией «Нивы» Ю. О. Грюнбергом, был А. А. Луговой, также содействовавший поездке Грабаря заграницу. Сам Луговой был литератором, хотя и не «блестящим беллетристом», по отзыву Грабаря, начитанным, литературно образованным и хорошо разбиравшимся в качестве литературного материала сотрудником «Нивы» [16].

Переписка Грабаря с Луговым и Кардовским, относящаяся к последним годам XIX века, содержит подробные отчеты о поездках в Берлин и Дрезден, Венецию и Рим, рассказы о пребывании в Париже и Мюнхене, дополняющие письма к брату. Несомненный интерес представляют непосредственные впечатления Грабаря от парижских выставок, впервые увиденных и восторженно воспринятых произведений импрессионистов и постимпрессионистов, запальчивая, пристрастная, но яркая критика художественной школы Кормона в Париже, где училось немало русских, в том числе В. Э. Борисов-Мусатов. Полон заинтересованного сочувствия детальнейший разбор преподавательской системы А. Ашбе, которого Грабарь считал крупнейшим педагогом и называл мюнхенским Чистяковым. В этих письмах, многие из которых по объему близки к большим журнальным статьям, профессиональные темы и рассказы о собственном творчестве, живописном и литературном, перемежаются бытовыми зарисовками, забавными анекдотами из жизни русской художественной колонии в Мюнхене.

Мюнхенские письма Грабаря Д. Н. Кардовскому — интереснейший историко-художественный источник, позволяющий не только уяснить принципы и различия учебных программ Парижа и Мюнхена, их плюсы и минусы, но и понять, что же именно привлекало тех или иных русских художников в каждой из школ, в частности, Грабаря — у Ашбе.

По письмам можно проследить, например, как Грабарь, увлеченный рисованием и писанием портретов, вначале вовсе не принял метода Кормона, у которого не ставили и не рисовали голов, а затем признал ра-

---

[14] «Ты знаешь, я до того пьян еще от этих впечатлений,— писал Грабарь Бенуа в 1912 г.,— что ужасно хочу — как настоящий пьяница (а они все бескорыстны),— чтобы и Ты влоск надрызгался. Такого бесконечного счастья я уже давно не переживал, как в эти пять недель вокруг Виченцы».

[15] Письмо И. Э. Грабаря В. Э. Грабарю от 17 сентября 1895 г.

[16] *И. Грабарь.* Моя жизнь, стр. 109.

зумность системы «мерок» и проверки пропорций фигуры по отвесу, поначалу вызвавшей у него едкие насмешки. Правда, он принял «мерки» лишь как средство самоконтроля, необходимое в учебный период, но ненужно отягощающее художника в процессе самостоятельного художественного творчества. Зато в школе Ашбе, где дни проходили в рисовании голов, «каждый день приносит мне,— писал Грабарь,— целую уйму сведений и познаний в моем ремесле, голова кружится от того, что узнаешь, узнаешь и узнаешь без конца по части рисования. Здесь можно учиться. Вы знаете, что это блаженство так учиться и так ясно чувствовать свое движение вперед... У меня одна только забота, как бы мне хоть один годик поучиться здесь. Никакая мысль о творчестве не мутит моего мозга,— меня томит только жажда, страшная жажда знать, уметь» [17].

Обмен письмами с Луговым продолжался и после решительного поворота Грабаря от «Нивы» к «Миру искусства» (1898 г.), когда материальная зависимость художника от «Нивы» кончилась.

Большое место в эпистолярном материале дореволюционного времени занимает переписка с художниками «Мира искусства». Уже в 1899 году, будучи в Мюнхене, Грабарь, приняв предложение С. П. Дягилева, стал постоянным сотрудником вновь организованного журнала. С тех пор в «Мире искусства» регулярно появлялись «Письма из Мюнхена» и отчеты Грабаря о международных европейских выставках. Тогда же началась деятельная переписка Грабаря с художниками, группировавшимися вокруг Дягилева и журнала [18].

Между тем личное знакомство с Дягилевым и большинством его друзей состоялось лишь по возвращении Грабаря в Петербург в ноябре 1901 года. Здесь, в редакции «Мира искусства», он впервые встретился с Д. В. Философовым, С. П. Яремичем, художником, впоследствии историком искусства, музыкальным критиком В. Ф. Нувелем, художниками Л. С. Бакстом, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере и многими другими. В эти же годы укрепились его связи с К. А. Сомовым, А. П. Остроумовой-Лебедевой, И. Я. Билибиным, В. А. Серовым и М. А. Врубелем, с которыми он был знаком раньше.

Знакомство Бенуа и Грабаря вскоре выросло в многолетнюю дружбу, оборвавшуюся лишь с их смертью. «Он мне сразу страшно понравился, больше всех,— писал Грабарь,— и это мое первое впечатление сохранилось у меня вслед за тем на всю жизнь» [19]. Хотя Грабарь и Бенуа были ровесниками, однако безоговорочный авторитет Бенуа, его положение идеолога объединения, энциклопедичность и универсальность художественных интересов невольно обеспечивали ему и в переписке ведущую роль. Независимо от времени и обсуждаемых вопросов у Грабаря всегда ощущалась большая, нежели у Бенуа, заинтересованность в общении и обмене мыслями, потребность в поддержке, благословении, явная

[17] Письмо И. Э. Грабаря А. А. Луговому от 24 октября [1896 г.].
[18] *И. Грабарь*. Моя жизнь, стр. 153.
[19] Там же, стр. 159.

интонация обращения младшего к старшему, спрашивал ли он совета, предлагал ли совместную работу, старался ли оказать помощь, услугу, содействие в чем-то.

Между Грабарем и Бенуа далеко не всегда существовало взаимное понимание, не было у них полной совместимости взглядов и сходства натур. «...Должно быть есть натуры двух сортов,— Ты, Сомов и такие, как Ты и Сомов; такие, мне казалось, всегда должны оглядываться только назад и **всегда**, заметь всегда! должны относиться пренебрежительно и свысока ко всему современному. Вы слишком влюблены в прошлое, чтобы хоть что-нибудь современное ценить, ну т. е. понимаешь не просто ценить, а очень высоко ставить. Я думаю, что Ты иногда берешь себя в руки и взываешь к беспристрастию кабинетного историка искусства и в такие минуты, скрепя сердце, говоришь о современных красотах, в глубине же души видишь красоту только позади. Может быть на Твой счет я и ошибался. Ведь Ты же знаешь, что то же есть и в музыке. Есть черт знает какие знатоки Бетховена и стариков, совершенно не переваривающие Вагнера. И есть наоборот люди очень остро чувствующие свою связь с современностью, свою с ней нераздельность. В этом чувстве есть доля самоуверенности и гордости и может быть потому почти все льнущие к современному и отворачивающиеся от старины — такие нахалы и иногда хулиганы. Не знаю, нахал ли я, но я знаю, что наше искусство ни капли не меньше прежнего, мы только не видим его еще целиком. Ей Богу, огромное искусство, чего уж там! Доказывать это конечно глупо, такие вещи переживаются, а не доказываются» [20].

Объединяла Грабаря и Бенуа их общая роль художественных деятелей и критиков, единство платформы и скрещивающиеся часто задачи, намерения, цели. Они были необходимы друг другу.

Письма Грабаря и Бенуа — письма «единомышленников по борьбе за новое искусство» [21] — несомненно главная и самая содержательная часть эпистолярного наследия Грабаря. Месяц за месяцем прослеживается, начиная с 1902 года, вся его деятельная, напряженная, полная увлеченного художественного предпринимательства жизнь.

Их письма — пример непосредственного живого эпистолярного стиля. Они содержат большой материал, связанный с художественной жизнью России того времени. В них отражены многие важнейшие художественные события, факты, процессы. Живя один в Москве, другой в Петербурге, Грабарь и Бенуа делятся творческими замыслами, мнениями о выставках и поездках за границу, разрабатывают планы совместных действий, изданий, спорят, иногда ссорятся, не утрачивая, однако, общего благожелательного отношения друг к другу.

В их переписке особенно подробно освещен ход работы Грабаря над различными изданиями: «Картины современных художников в красках», несостоявшимся журналом «Вестник искусства», над монографиями о художниках и городах, описаны бурные собрания «Союза русских художников» и мн. др.

---

[20] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 18 июля 1906 г.
[21] *И. Грабарь*. Моя жизнь, стр. 153.

Немало писем было посвящено подготовке многотомной «Истории русского искусства», сложный путь издания которой выясняется из переписки с Бенуа, которого Грабарь всячески стремился привлечь к участию в качестве одного из основных авторов «Истории», притом автора с наибольшими правами и прерогативами.

Начав в августе 1906 года «медленно обдумывать план, разрабатывая различные отрезки истории» [22], И. Грабарь, по мере развития замысла книги, регулярно сообщает обо всем Бенуа. Многократные изменения плана, как показывают письма, их оказалось пять, были вызваны тем, что огромное число новых, никем ранее не исследованных материалов, обнаруженных в ходе подготовки «Истории», заставило пересмотреть оценки ряда периодов в развитии русской архитектуры и живописи, по-новому акцентировать отдельные эпохи и художественные явления в общем потоке развития русского искусства.

Известно, что А. Н. Бенуа отнесся к замыслу Грабаря одобрительно, «обеими руками благословляя» его [23], и на первых порах согласился взять на себя написание «Эпохи Елизаветы и Екатерины II» и «Истории портрета». Однако вскоре между художниками наметилось расхождение во взглядах на многие вопросы, связанные с написанием этого труда. Придавая огромное значение изложению материала искусства и его анализу в тесной взаимосвязи с культурой и бытом эпохи, Грабарь настаивал на необходимости именно с этих позиций подходить в «Истории» к явлениям искусства решительно всех эпох («по моему и вопреки твоему убеждению эта связь есть даже в наше ... время» [24], «я во всем хотел бы провести идею, что в оазисе не может быть искусства» [25]), что было неприемлемо для Бенуа по отношению к искусству второй половины XIX — начала XX века.

Некоторые разногласия обнаружились между ними и при обсуждении кандидатур авторов отдельных разделов «Истории»; они уладились после того, как Грабарь по совету Бенуа заменил нескольких из них.

Самое серьезное непонимание возникло некоторое время спустя, в те дни, когда работа по сбору материалов и написанию текстов для «Истории русского искусства» шла полным ходом. Задумав свой капитальный труд, охватывающий важнейшие эпохи и различные виды искусства, как труд коллективный — опыт беспримерный для того времени,— Грабарь считал необходимым, чтобы во главе его стоял один человек. Этот человек, по его убеждению, должен был быть руководителем и редактором издания, единолично определяющим как план, так и содержание и композицию всех его частей. В отличие от сборников типа периодического издания «Художественные сокровища России», он должен был составить «нечто цельное, органически связанное во всех частях

---

[22] *И. Грабарь.* Моя жизнь, стр. 218.

[23] Письмо А. Н. Бенуа И. Э. Грабарю от 11 февраля 1907 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[24] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 21 января 1907 г.

[25] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 3 февраля 1907 г.

и не терпящее не только противоречий, но даже и просто шероховатостей, даже параллелизмов»[26].

Письма Грабаря к Бенуа и другим участникам этого издания заполнены подробнейшими рекомендациями по поводу расположения материала, методов его описания, используемых клише. Неудивительно, что такой метод работы был обременительным для Бенуа. После продолжительных колебаний и оттяжек он отказался от участия в «Истории русского искусства», ибо ему претила необходимость работать по готовым «рецептам и программам», исключавшим, по его словам, «свободу творчества, открывать, строить»[27]. Конечно, Бенуа, судя по его ответным письмам, понимал необходимость схем в обширном коллективном труде, но ему самому, в то время уже известному художнику, автору «Русской школы живописи» и многочисленных статей, одному из основателей «Мира искусства», было трудно и неинтересно работать по схемам, подготовленным другим лицом, пусть даже столь сведущим, как Грабарь. Грабарь долго не мог примириться с мыслью, что Бенуа не будет в его «Истории». Однако как этот, так и другой случай, названный Грабарем «инцидент Жилярди — «Старые годы» — Бенуа — Грабарь», когда Бенуа, предупредив намерения Грабаря, написал очерк об открытом Грабарем архитекторе Жилярди[28], не прервали их переписки. Грабарь принимал самое деятельное участие в кампании по избранию Бенуа в Академию художеств[29], а Бенуа одним из первых выступил с защитой Грабаря в дни травли его как попечителя из-за новой развески картин в галерее П. М. и С. М. Третьяковых.

«Какой такой грех таится в Грабаре? — писал Бенуа.—...Этот грех есть не что иное, как даровитость, деятельное и личное начало, способность на свой страх и свою совесть работать на общей ниве культуры, мужество проводить то, что человек считает нужным и хорошим. Грабарь при этом достаточно доказал свою осведомленность в том деле, которому он посвятил свой труд, а также успел он выказать работоспособность и свой вкус. Он знает, откуда и куда идет. Он знает, чего он хочет, и он знает, что то, что он хочет, хорошо и нужно... Не чиновник он и не белоручка, а настоящий деятель, деятель талантливый, храбрый, умелый, а главное, деятель, лучше знающий свое дело, чем кто-либо в России настоящего момента»[30].

Тема «Истории русского искусства» составляет содержание переписки Грабаря и с другими участниками коллективного труда — Н. Н. Врангелем, А. В. Праховым, П. И. Нерадовским, Ф. Ф. Горностаевым и др. В этих письмах Грабарь продолжает уточнять и разъяснять важнейшие

---

[26] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 18 июня 1908 г.

[27] Письмо А. Н. Бенуа И. Э. Грабарю от 19 мая 1908 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[28] *А. Бенуа.* Рассадник искусства.— «Старые годы», 1909, апрель, стр. 175—202.

[29] В 1915 г. избрание не состоялось по формальной причине — у Бенуа не было диплома о высшем художественном образовании, об окончании Академии художеств.

[30] *А. Бенуа.* Спор из-за Грабаря.— «Речь», 31 января 1916 г., № 29.

проблемы русского искусства применительно к отдельным эпохам и художественным школам. Он разрабатывает планы глав, списки иллюстраций, определявшие порядок расположения материалов. Зачастую он не ограничивается краткими планами, а излагает подробно содержание «чуть не каждой страницы», что особенно явственно прослеживается по письмам к Прахову, Нерадовскому и Врангелю. Он специально останавливается на анализе генезиса архитектурных форм, на их трансформациях в различных художественных школах, на взаимодействии местных традиций и иноземных влияний, каждый раз рассматривая их в связи с конкретным материалом того или иного раздела.

Большое внимание в письмах уделяется работе в архивах, которую в связи с подготовкой «Истории» Грабарь впервые развернул так широко, основывая на ней свои исторические исследования. Архивные находки, атрибуция произведений и подготовка творческих биографий мастеров искусства составляет основное содержание переписки ученого с Н. Н. Врангелем и особенно с архитектором И. А. Фоминым, с которым у Грабаря был тесный, основанный на полном взаимопонимании научный контакт. «Мы с Вами удивительно как сходимся во вкусах и взглядах,— писал Фомин Грабарю,— еще ни с кем я так не «совпадал»— вроде Жилярди и Бове или «Двух Аяксов»! Все, что нравится и радует Вас,— радует и меня» [31].

Своими планами и результатами архивных розысков Грабарь делился и с И. С. Остроуховым, которого очень ценил как художника и виднейшего в Москве знатока русской иконописи, с В. Т. Георгиевским и уже упоминавшимся А. А. Луговым.

Письма Грабаря позволяют проследить изменение его взглядов на отдельные художественные явления и даже эпохи в истории искусства по мере углубления в их исследование. Так случилось с определениями эстетического и культурно-исторического значения допетровского и послепетровского искусства. В 1907 г., когда работа над «Историей русского искусства» только начиналась и многое находилось лишь в стадии первых наметок, Грабарь под влиянием своих многочисленных открытий отдавал предпочтение русскому искусству XVIII — начала XIX века [32]. Даже в 1909 году он все еще утверждал, что «величайшие, может быть, создания русского гения появились в течение этих двух, недавно еще так презираемых столетий» [33]. Однако в 1913 году, в связи с проделанной за истекшие годы работой по обследованию, обмеру и фотографированию памятников, фресок и икон, он приходит к выводу, что произведения этого времени являются «неоцененными сокровищами русского и мирового искусства» [34] и резко расширяет разделы «Истории русского искусства», посвященные древнерусской живописи.

---

[31] Письмо И. А. Фомина И. Э. Грабарю от 16 марта 1908 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[32] Например, в письме И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 3 февраля 1907 г.

[33] История русского искусства. Проспект (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[34] Письмо И. Э. Грабаря В. Т. Георгиевскому от 10 января 1913 г. (Отдел рукописей ГРМ, ф. 122, д. 47).

К названной выше группе писем близка по задачам и целям, а, следовательно, и по характеру обширная переписка ученого, связанная с изданием серии монографий о художниках и городах, подготовка которых началась параллельно с работой над «Историей русского искусства». Разного рода редакторскими заботами полны письма Грабаря к С. П. Яремичу и С. С. Глаголю (Голоушеву), Н. Н. Врангелю и И. А. Фомину, А. Н. Бенуа и архитектору Г. К. Лукомскому. Грабарь привлек Лукомского к созданию монографий, предполагая издать в серии «Русские города — рассадники искусства» книги о Рязани, Туле, Казани, Астрахани, Вятке, Перми, Тамбове, Екатеринбурге, Полтаве, Воронеже, Каменец-Подольске, Полоцке, Вильно[35]. Поскольку идея подготовки серии принадлежала Грабарю, то и в данном случае он настаивал на своих правах «юридического и фактического хозяина», чтобы, придерживаясь однажды избранного типа, осуществлять редактирование монографий и совместный с авторами подбор иллюстраций.

«Все это меня начинает порядком увлекать»,— писал он Бенуа при начале работы над серией «Русские художники. Собрание иллюстрированных монографий». Страсть исследователя и художника быстро овладевает им, и в письмах на глазах складываются композиция книг, образы, идея писать «не только историю русского искусства, а и русской культуры», желание рисовать «время нашего времени»[36]. «Так же интересна, как твоя монография, выходит и Серовская. Ты чувствуешь: отец — знаменитый Серов, в его доме кто только не бывал, потом фигура матери, потом это вечное одиночество ребенка, который не по возрасту зрел, одиночество, которое и создает эту волчью натуру. Потом с девяти лет под ферулой Репина. Представь, Серов вывалил мне все, что он писал и рисовал с трехлетнего возраста (не шучу!). Невероятное количество,— ничего не затерялось, все берег. И все развитие человека как на ладони. А Коровин! Тут приходится окунуться в Московское купечество нового склада (Островскому неизвестное). Захватывающе интересно. И у Кости сохранилась прорва этюдов с 10—12-летнего возраста, до поступления в школу. Потом работа в Саврасовской мастерской. Потом представь: Прянишников, Каменев и Савичев,— все трое были приказчиками у деда Коровина! Нужно же такое совпадение. Словом понемножку получится не только история русского искусства, а и русской культуры. Ради Бога не жалей подробностей в биографии Сомова и рисуй все время нашего времени. Например, академию, в которой был сам и академию новую, Сомовскую. Отца, акварелистов, всякую шушеру, словом, живописуй фон. И Христа ради тормоши Яремича с Врубелем. Неужели он еще не сходил к сестре Врубеля? Она же в Париже!»[37].

В первый список попали 24 монографии, из которых Грабарь хотел

---

[35] Издание монографий осуществить не удалось из-за начавшейся первой мировой войны и гибели негативов при разгроме издательства И. Кнебеля.

[36] Подобно тому, как это было и с «Историей русского искусства».

[37] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 18 декабря 1905 г.

готовить немедленно Левитана, Врубеля, Сомова, Коровина, Серова, Якунчикову, Бенуа, А. Иванова. Осуществленный лишь отчасти замысел [38] продолжал давние просветительские намерения Грабаря, его «старания по части ознакомления публики с нынешними художниками». Еще сотрудничая в «Ниве», он выступал в 1897 г. с новой для России идеей и задумывал статью о том, «что такое так наз. русская школа, насколько она известна 〈...〉, как относятся к ней за границей, чего от нее можно ожидать, отчего она идет по такому-то пути, а не по другому» [39].

Огромное значение придавал Грабарь иллюстрированию изданий по искусству. «Хочется задавить иллюстративным материалом»,— писал он Бенуа. В этих словах слышится прежде всего художник. Желание видеть и показать вещь оказывается для Грабаря первым и основным. И в этом Грабарь — продолжатель издательской традиции «Мира искусства» — на подбор и качество иллюстративного материала он обращает особое внимание.

Между тем Грабарь мечтал быть и прямым наследником их издательского предприятия. После ликвидации журнала он вел усиленные переговоры об основании нового. Задуманный им «Вестник искусства» должен был подхватить знамя художественного отдела «Мира искусства», так как литературная часть переходила во вновь организованный ежемесячник «Весы», а философская — в «Новый путь» и «Вопросы жизни». Грабарь видел его как журнал «чистого искусства», освобожденный «от каких бы то ни было теорий»,— «единственный критерий — талант и искреннее служение Аполлону» [40].

Все мирискусники приняли живейшее участие в подыскании названия для затеянного Грабарем нового журнала. В переписке с Бенуа, Сомовым, Добужинским идет непрерывное горячее обсуждение, взвешиваются смысловые оттенки понятий, звучание слов, психологические нюансы восприятий. После долгих дебатов было принято предложенное Бенуа и Сомовым наименование — «Вестник искусства». Однако журналу не суждено было выйти — события 1905 года помешали его рождению, кроме того, издание «Искусства», вскоре смененного «Золотым Руном», сделало и вовсе невозможным его появление. Вместе с тем издание планировалось широко, с размахом, хотя и предполагалось, что «в противоположность Мирискусственному барству и роскоши должно быть скромно, ибо только так и может жить» [41]. Добужинский делал обложку, шрифт,

---

[38] Вышли в серии «Русские художники». Собрание иллюстрированных монографий. Ред. И. Грабарь, вып. 1—5. М., Кнебель, 1911—1914 (вып. 1. *С. Яремич.* Михаил Александрович Врубель. 1911; вып. 2. *И. Грабарь* и *С. Глаголь.* Исаак Ильич Левитан. 1913; вып. 3. *И. Грабарь.* Валентин Александрович Серов. 1914; вып. 4. *А. Ростиславов.* Андрей Петрович Рябушкин. 1914; вып. 5. *С. Глаголь.* Михаил Васильевич Нестеров. 1914). В серии — «Русские города — рассадники искусства». Собрание иллюстрированных монографий. Ред. И. Грабарь. Вып. 1. *Б. Эдинг.* Ростов Великий, Углич. М., Кнебель, 1913.

[39] Письмо И. Э. Грабаря А. А. Луговому от 16 января 1897 г.

[40] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 17 сентября 1905 г.

[41] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 1 августа 1905 г.

новые рисованные инициалы, заставные буквы делали Лансере и Замирайло, все художники «Мира искусства» должны были представить графику для воспроизведения. В журнале должно было быть несколько отделов — первый с «руководящими статьями», второй и главный — «Хроника» с краткими статьями под рубриками «Россия» и «Заграница» и данными о выставках, книгах и журналах (последнего не было в «Мире искусства»). И, наконец, «Кунсткамера» — отдел «смехотворный и пригвоздительный», «для Нурока (активно) и Рериха (пассивно)». Складывалась программа целого года с номерами, посвященными «Группе петербуржцев», отдельно Сомову и Бенуа, Серову «как противовес петербуржскому», пример «так наз. здорового натурализма», выставке «Союза русских художников» и европейским выставкам, истории пейзажа и садовому искусству — Версалю и «версальщине». В двух номерах предполагалось дать короткие рассказы Леонида Андреева и Горького, стихи Бальмонта и др., широко иллюстрированные художниками. В Москве Грабарь видел себя преемником дела Дягилева и Бенуа, подобно тому как при издании серии художественных монографий не без оснований мог считать себя русским Кнакфусом.

Самостоятельную группу составляют письма Грабаря в редакцию журнала «Старые годы», адресованные главному редактору журнала П. П. Вайнеру, управляющему редакцией О. О. Витте и Н. Н. Врангелю, в данной переписке выступавшему в качестве издателя «Старых годов». Все эти письма связаны с сотрудничеством Грабаря в журнале, опубликовавшем несколько его крупных статей и регулярно помещавшем в отделе хроники небольшие заметки, посвященные событиям московской художественной жизни. В этих письмах тоже немало сведений по истории архитектуры и живописи, но в данном томе они публикуются не полностью, так как многие из них дублируют друг друга, а некоторые, посвященные частным практическим делам (замене негодных клише, выплате гонорара и пр.), вряд ли могут представлять существенный интерес.



Письма — один из неподдельных и непосредственных документов души — позволяют многое прочесть о человеке и времени, узнать через человека его время. Предреволюционная эпоха, знавшая тип интеллигента рефлексирующего, раздвоенного и ослабленного, презиравшего и боявшегося действия, эпоха, переживавшая кризис индивидуализма, выдвигала и другой тип людей — людей активных, волевых, деятельных, инспираторов культуры, воображением и руками которых складывалась художественная жизнь. Это было время, когда заметно усиливалось значение личного организующего начала. Печать активной личной инициативы лежала почти на всех художественных начинаниях рубежа веков и начала века. Такими, как С. Мамонтов или С. Дягилев, рождались новые вехи искусства, открывались таланты, вносилось оздоровляющее начало и деловой созидательный дух.

Грабарь был из той же породы людей. И переписка дает почувствовать это.

Грабарь принадлежал к «цвету интеллигенции, цвету культуры», представителям которой, по выражению Блока, было свойственно стремление к «бесконечному и упорному строительству» [42]. Не склонный ограничиваться каким-то одним видом художественного труда, тяготевший к разносторонности проявления натуры и дара, Грабарь уже с первых лет XX века становится одной из главных фигур культурной России, особенно заметной и определявшей художественную жизнь Москвы дореволюционных лет. Он был убежденным сторонником личного вдохновляющего примера. Опыт коллективных усилий и коллегиальной работы, так разочаровавший его в предприятии «Современное искусство», не приносил ему удовлетворения. «Я пришел к глубокому убеждению,— писал он Бенуа в начальный период работы над «Историей русского искусства»,— что делать может только один человек» [43].

Чувство ответственности за судьбы русской культуры принимало у Грабаря характер личного долга, причем без всякой позы и оттенка миссионерства. Оно выражалось как страсть к делу и понуждало переходить его от одного большого предприятия к другому. Ничто не могло отвлечь Грабаря от цели: ни крушение планов, а с ними надежд, ни ожесточенная критика, ни нападки и газетная травля. Если почему-либо нельзя было продолжать начатое, Грабарь менял вид деятельности, выбирая тот, который, отвечая склонностям, позволял вместе с тем и достичь наибольшего.

Переписка Грабаря позволяет ощутить наполненность его жизни, пульс времени и темп работы художника. В письмах с очевидностью проступает стремление таких натур, как Грабарь, к всеохватности, его способность к сосредоточенному творчеству и организационному предпринимательству, длительному, отрешенному от суеты, архивному поиску и волевому редакторскому деспотизму, публицистической деятельности критика и восторженности живописца перед красотой мира.

Грабарь был замечательным художником, и сделанное им в середине 1900-х годов навсегда сохранит значительное место в истории русской живописи (уже в дореволюционные годы в Италии, Германии и Франции были изданы монографии, посвященные его творчеству), но, как это было и с Бенуа, наиболее широкую известность и славу принесла ему работа над «Историей русского искусства». Писавший вначале для того, чтобы обеспечить материально свои занятия живописью, не придававший слишком серьезного значения своему литературному труду, с годами он перенес акценты, и живопись уступила в значимости его исследовательским интересам. Склонность к просветительской деятельности, сблизившая Грабаря с программой «Мира искусства» и Бенуа, с годами усиливалась. Он писал в 1912 году: «...родилась в миллионах какая-то

---

[42] *А. Блок.* Стихия и культура. Сочинения в двух томах, т. II. М., 1955, стр. 96.
[43] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 27 августа 1906 г.

страсть — пусть даже просто любопытство,— узнать что-нибудь по части искусства, я теперь вижу, что был неправ, [считая] что... нет никакого толку, ни смысла в писании в газетах нашему брату. Теперь я вижу, что весьма есть и что надо бы, чтобы побольше писали» [44].

Сочетание многих разноречивых склонностей не должно удивлять в Грабаре: к людям его масштаба не приложимы обычные мерки. Неутомимые работники на ниве культуры интересны были не тем, что «варились в котле» событий и несли на себе отсвет эпохи, а тем, что сами «заваривали» этот бурный котел.

Они были наступательны, ищущи, предприимчивы и порывисты. И никак не односложны. «Я скорее воинственный, нежели мирного склада человек» [45],— писал о себе Грабарь Бенуа. Однако личные качества не затеняли и в нем основного — полной отдачи избранному пути, способности беззаветно отдаться искусству, строительству русской художественной культуры. Публикуемые в томе письма позволяют убедиться в этом, а более близкое знакомство с жизнью одного из виднейших культурных деятелей предреволюционной России — еще раз ощутить размах и значительность совершавшихся в это время художественных преобразований.



Естественно, что не все письма Грабаря представляют одинаковый интерес. Вряд ли нуждаются в издании многочисленные письма сугубо организационного характера, связанные с фотографированием архитектурных памятников и картин, с изготовлением клише, хотя это и была колоссальная работа, сосредоточенная тогда в руках одного человека, а по нынешним временам посильная целому штату издательских сотрудников. Письма эти сугубо деловые, содержащие поручения, просьбы, напоминания, позволяющие еще и еще раз поразиться феноменальной работоспособности Грабаря, тому количеству технической черновой работы, которую он выполнял с удивительной четкостью, готовя свои издания. Но этим, пожалуй, их значение сейчас и исчерпывается. В настоящее издание включены лишь те, наиболее интересные из них, в которых так или иначе отражена методика подготовки рукописей к печати, содержатся сведения по отдельным произведениям искусства.

По установившейся традиции в том не включаются письма личного характера к родным и близким; однако те из них, которые могут представлять более широкий интерес для читателей, как, например, письма брату В. Э. Грабарю, все же публикуются, но нередко со значительными купюрами.

В данном томе собраны письма Грабаря, написанные им в дореволюционные годы. Эпистолярное наследство советского времени будет составлять содержание следующего тома избранных трудов. Письма рас-

---

[44] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 13 декабря 1912 г.
[45] Письмо И. Э. Грабаря А. Н. Бенуа от 20 мая 1910 г.

положены по хронологическому принципу. Комментарии к ним сгруппированы по годам. В комментариях, содержащих главным образом пояснительный и справочный материал, используются материалы «обратной» переписки, письма адресатов к Грабарю, частично переписка других лиц вокруг затронутых Грабарем тем, а также характеристики современников, извлеченные из Автомонографии Грабаря.

Письма датируются по числам, проставленным на самих письмах; в тех случаях, когда дата определяется по почтовому штампу, цифры заключаются в квадратные скобки; когда же время написания письма выясняется лишь из его содержания, либо ответа адресата, это специально оговаривается в комментариях. Даты писем, отправленных Грабарем или его адресатами из-за границы, проходят по принятому там новому стилю, при переезде в Россию — переводятся на старый стиль.

Сокращения, предпринятые главным образом ради более компактного изложения заключенного в письмах Грабаря историко-художественного материала и освобождения их от мало значительного, подчас бытового, обозначаются отточиями, заключенными в треугольные скобки, сокращения в письмах адресатов Грабаря обозначаются многоточием. В квадратных скобках даются окончания сокращенных в подлинниках писем слов, в ряде случаев приводятся фамилии лиц, названных в письмах лишь по имени и отчеству, либо обозначенных инициалами.

В заключение составители приносят благодарность заведующей Отделом рукописей Государственной Третьяковской галереи Н. Л. Примак, сотруднице этого отдела Т. И. Кафтановой, заведующей Отделом рукописей Государственного Русского музея Ю. Н. Подкопаевой, заведующей Архивом Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина А. А. Демской, заведующей Архивом Государственного Эрмитажа В. П. Колокольниковой, сотрудникам Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Отдела рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Рукописного отдела Института русской литературы АН СССР (Пушкинского дома), Центрального Государственного исторического архива Ленинграда, Центрального Государственного архива литературы и искусства, Отдела рукописей Государственного музея ТАССР за содействие в комплектовании данного тома. Кроме того кандидату искусствоведения Н. А. Евсиной и доктору искусствоведения Г. Ю. Стернину, оказавшим помощь при уточнении комментариев, рецензентам книги доктору искусствоведения Г. А. Недошивину и члену-корреспонденту АН СССР А. А. Сидорову, советы которых были использованы при подготовке данного издания к печати.

Письма.
1891—1917

1891

1. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 14 января 1891 г.

Дорогой Володя [1]!

⟨...⟩ Вчера Фед. Мих [2] получил от Екат. Мих. [3] письмо, в котором от Твоего имени приносится на меня жалоба за продолжительное молчание. ⟨...⟩ Вообще я подозреваю, что он получил от Тебя в Москве кое-какие инструкции секретного свойства по части наблюдения за моими действиями и даже помыслами, потому что он что-то часто стал ставить мне на вид легкомысленность современного молодого поколения вообще и моей собственной персоны в особенности.

Праздники я провел очень весело, даже слишком, и на этот раз самым блистательным образом оправдал на себе мнение о легкомысленности. ⟨...⟩ Теперь работаю во все руки. ⟨...⟩

Пишу красками и думаю попытать счастья на Передвижной выставке [4] хоть пейзажиками. ⟨...⟩

Твой *Игорь.*

2. В. Э. ГРАБАРЮ

[7 февраля 1891 г.]

Дорогой Ив. Егорыч [5].

Извини меня, что я пишу Тебе так мало, но теперь я по горло занят, и не думай, что экзаменами: пишу картину для Передвижной выставки [6], начал недавно и страшно боюсь, что не окончу. Сижу очень усердно, пока весьма доволен и все время обретаюсь в ударе. Эти дни живу самой возвышенной жизнью. Не уверен, не нарушит ли общего артистического настроения завтрашнее 8 февраля — наши университетские именины. Буду на обеде, больше, впрочем, из желания ничего не пропускать инте-

ресного. Вообще в последнее время я упивался всевозможными впечатлениями — ходил на вечера, концерты, балы — не для них, а для впечатлений. А все-таки 15 февр. надо подавать картину, если не успею докончить,— тогда беда. Пишу пейзаж, по этюдам нынешнего лета в Одессе (на Средн. Фонт.). Увлек на днях Фед. Михайловича на выставку Айвазовского [7], который выставил необыкновенно сильные вещи,— гораздо лучше многого прежнего. ⟨...⟩

3. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 10 марта [18]91 г.

Дорогой Иван Егорыч,

Только что с Передвижной [8], и, как видишь, обретаюсь в самом художественном настроении духа. Выставка — один восторг: открывшаяся уже недели две тому назад выставка в Академии — это, за двумя-тремя исключениями, почти вся ученическая пачкотня в сравнении с Передвижниками. Киселев [9] и Поленов [10] (в пейзажах) превзошли самих себя, в особенности первый, выставивший две большие картины: это положительно шедевры. Но, кажется, всех их превзошел протеже Щербиновского [11] — если помнишь, Левитан [12]. В последние годы он вообще двигался изумительно, но то, что он написал теперь, положительно выше всякого сравнения. Несмотря на то, что на выставке есть очень крупные вещи исторические и жанровые, я не променял бы эту вещь ни на что другое. Вот сам увидишь: такого приятного сочетания красок, света, поэзии я давно не видел. Картина носит название «Тихая обитель». Представь себе тихую, совершенно спокойную речку, через нее мостки, в речке отражается роща, над рощей видны монастырские купола. Эта тишина и спокойствие переданы до возмутительности неподражаемо.

Фед. Мих. боится за Соловьева [13] и говорит, что если «Вестнику Европы» [14], в котором напечатаны «Идеалы и идолы» [15], не было предостережения, то единственно потому, что об этом промолчали, но стоит кому-нибудь поднять вопрос, хоть тем же «Моск. Вед.» [16], и выйдет что-нибудь скверное и для редакции (срок первого предостережения, кажется, истек уже), и для Соловьева.

Посылаю Тебе №№ «Шута» [17] и «Нивы» [18]. Будь добр, отправь их не позже как через неделю домой: мама уже давно просит. ⟨...⟩

Твой *Игорь*.

14 марта.

По своей неизменной привычке забыл вòвремя отправить письмо. Прости за это. Сейчас спешу на почту, чтобы поспеть к 2 ч. к Федору Мих. Я его тащу к Передвижникам. Вообще он смеется, что его просвещаю по части модных художеств, включая сюда и литературных.

4. В. Э. ГРАБАРЮ

17 мая 1891 г.

Дорогой Иван Егорыч!

Надеюсь, Ты на меня не очень изволишь гневаться за рассеянность и скупость на письма: в последнее время у меня столько занятий, что положительно трудно выбрать свободную минутку. Только что вернулся с экзамена и уже сейчас придется приниматься за заказ из редакции, к утру должен доставить рисунок, а между тем сегодня еще придется пойти к Федору Мих.: я и то у него два дни не был. Пока сдал догму, русск. право (внешн. ист.), статистику и сейчас только ист. философии; получил по всем 5, так что пока у меня круглое 5 за оба курса. Остался еще экзамен по госуд. праву, который меня порядком смущает; положим подготовки 10 дней, но курс такой громадный, и так трудно усваиваются мелочи, что придется посидеть. Кафедру занимает Коркунов [19], о котором Фед. Мих. отзывается всегда с большим пренебрежением и всегда сравнивает с Зверевым [20] по талантам (это уже одно говорит не в пользу Коркунова). Он всегда придирается к мелочам и требует, чтобы ему отвечали наизусть все пункты о всевозможных компетенциях, составах и т. п. разных учреждений. Мне остается положиться на память. Кстати, я в первый раз убедился теперь, что у меня довольно основательная память, и это меня очень обрадовало. Солидный курс Янсона в 550 стр. мелкого шрифта [21] я осилил в три дня, ни разу не прочитав в году. Да, признаться, на статистику я и не ходил совсем, потому что интересовался ею в весьма ограниченных и скромных размерах и при этом еще имею склонность весьма мало верить в ее права на науку. ⟨...⟩

Твой *Игорь.*

5. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 11 июля [18]91 г.

Дорогой Володя!

Прежде всего, конечно, с днем ангела тебя поздравляю и желаю тебе, дорогой, всего самого лучшего — здоровья, сил и охоты работать.

Что касается меня, то я окончательно решил ехать домой, и притом по возможности скорее. Я ровно два месяца пробыл здесь и, хотя правда не все время бездельничал, сделал все-таки не бог весть что. Прошел Швеглера и Целлера, принялся за Вагнера [22], пока не дошел и до половины. Признаться, такая жара, что оно как-то не работается. Как бы то ни было, пользу я и теперь уже извлек немалую.

Домой думаю ехать на той неделе числа 16, 17го июля. Тогда еще напишу письмо. В Москву не заеду (думаю ехать по Варшавской д.), разве только в сентябре на обратном пути увижу ее. ⟨...⟩

Сегодня встречают здесь французскую эскадру [23] и весь город как сумасшедший бегает и хлопочет, и суетится. Мне предлагали быть корре-

спондентом «Siècle'я парижского[24], но я благоразумно отклонил это предложение: во-первых, надо [иметь] особенную пронырливость, необходимо пролезть на все обеды, рауты, приемы и т. д. и при этом быть всегда впереди, а главное, не зевать и не пропускать ни слова; потом все-таки и времени жаль, а на это ушло бы недели две, а то и все три. Пришлось бы постоянно переводить по-французски статьи и отдавать выправлять стиль. Нет, бог с ним совсем, это удовольствие не по мне, и теперь, сидя в своей комнате, я себя чувствую несравненно лучше и комфортабельнее.

Пока до свиданья. Будь здоров и люби по-прежнему твоего

Игоря.

6. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 13 июля 1891 г.

Дорогой Иван Егорыч!

Ты, наверное, был убежден в том, на что рассчитывал, отправляя мне последнее письмо,— что меня оно не застанет. Спешу Тебя уведомить, что доселе благополучно пребываю в Питере, на той же квартире (Пушкинская, 14, кв. 17), и, само собою разумеется, непременно сообщу Тебе о своем выезде заблаговременно. Полагаю, раньше конца этого месяца не выберусь.

Теперь Ты меня, может быть, спросишь, что я делаю? Собственно говоря, ничего, или очень мало; боюсь даже, что первое вернее. Сначала, как только покончил с экзаменами, я принялся рьяно за перо, бумагу и карандаши и в два дня уплатил один солидный долг, накопившийся за месяц экзаменов, и кроме того остался излишек, который и пошел моментально на обозрение и ознакомление с питерскими окрестностями. После этого опять засел на несколько дней и... снова стал обозревать. Наконец решил, что всё это глупо и что при такой тактике никогда отсюда не выберешься, а посему снова присел и теперь со страхом и трепетом ношу с левой стороны жилета, как раз у самого сердца, 30 р. Последние четыре дня опять ничего не делал, т. е. собственно делал много, но не для себя. Тебе, может быть, известно, что Фед. Мих. переменил квартиру, и эти дни мне пришлось возиться с библиотекой, которая и прежде была в достаточно хаотическом состоянии, а при перевозке благодаря усердию артельщиков, укладывавших книги, и вовсе все перепуталось: и Шопенгауэр[25] не только примостился рядом с Зверевым (это Фед. Мих. с большой натяжкой еще перенес), но на него взвалилась целая груда городских отчетов и сенатской дребедени, перемешанной с Гегелем[26] и «Русским Архивом»[27], а также собственными Его Пр-ва д.с.с. и кавалера Петра Бартенева творениями[28]. Я думаю, Ты и сам можешь догадаться, что разбирать весь этот винегрет не слишком весело и совсем не так поучительно и назидательно, как оно кажется. Больше головы у меня работала спина. Теперь все кончено; послезавтра Фед. Мих. едет, и я

снова примусь за работу, на этот раз поусерднее. Он зовет меня к себе; если это устроится, то я, может быть, не поеду домой, и вот почему. Я думаю писать сочинение на заданную тему («Спиноза и его доктрина о праве и государстве»). Я его немного знаю и люблю. Теперь хожу в Публичную библиотеку и почитываю Швеглера и Вагнера — общую историю. В прошлом году по совету Новгор.[29] я прочел кой-что: Чичерина[30] и Целлера (последнего, к сожалению, сокращенное издание)[31]. Теперь хочу начинать с общей истории философии и с древних и потом уже подступиться к Спинозе[32]. У Фед. Мих. в деревне философский отдел библиотеки очень велик,— кой-что с собой могу взять, но уже, во всяком случае, домой ехать не придется. Если поеду домой — то это равносильно отказу от конкурса, потому что я — не ты и уверен, что дома не смогу заниматься чем бы то ни было, кроме художеств. Писать же хочу безо всяких видов на университет, а просто потому, что университетская жизнь не должна, по-моему, проходить бесследно; кроме формальной связи с университетом необходима еще материальная. Я выдерживаю на пятерки все экзамены, но что же для меня (да и для других) это значит, если я [в] какой-нибудь истории римского права смыслю не больше, чем хороший ученик гимназии. Сдашь статистику, отвечаешь её без запинки и знаешь всё,— а какой же мне толк от нее, когда сдаешь ее только для того, чтобы сдать, а другого смысла в ней не видишь даже при самом сильном воображении и под давлением красноречивого и собаку съевшего авторитета. Я, собственно, очень хотел работать по государственному праву, но темы в этом году нет, а я уж так глупо устроен, что без внешнего побуждения и толчка ничего не клеится. Так как по государственному праву меня интересует не число отношений и бумаг, входящих и выходящих в 1-м департаменте, и еще меньше число столовых и квартирных, полагающихся старшему делопроизводителю второго отделения Губернского правления,— а интересует исключительно теория госуд[арственного] права, то я нашел, что сочинение на тему об учении Спинозы о праве и государстве — довольно близко подходит к моему желанию, тем более, что по программе необходимо сравнивать его учение с предшественниками и последующими философами. Во всяком случае, если я не окончу работы и даже не начну самое сочинение, то и этого будет для меня достаточно, потому что одни предварительные работы, чтение, выписки и т. д. принесут немало пользы. Я подыскал около 60 книг, брошюр, журнальных статей и т. д., так или иначе относящихся сюда, и штук 15 на франц. и нем. яз. Последнее обстоятельство тоже не остается без следа.

〈...〉 Если все устроится как я думаю, то я поеду на Москву, заеду в Егорьевск[33] дня на 4 и в Сидоровку[34] 〈...〉 и затем направлюсь к Тебе[35] и в Сызрань 〈...〉

Будь здоров.

Твой *Игорь.*

〈...〉

7. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 24 июля [18]91 г.

Дорогой Володя!

Наконец я собрался и уезжаю,— если ухитрюсь получить сегодня же отпуск,— то сегодня в 6 час., если же нет, то завтра днем. Это было бы интересно! Представь, я совсем забыл, что надо отпуск брать, и только перед самым отъездом сообразил. Последнюю неделю я застрял здесь из-за рисунков, которые работал для «Нивы» на тему «Дунайское пароходство» [36]. Нарисовал я страницу и кроме того четыре виньетки в текст. Та, которую я тебе присылаю, мне не понравилась по форме, и потому я ее изменил несколько, и уже в таком виде она будет напечатана; она вышла действительно удачно, и я этим доволен в особенности потому, что все четыре нарисовал в короткое время от 11—3 ч.; Марксу [37] очень понравились, и он даже против обыкновения уступил на этот раз: сначала хотел дать по 5 р. за две в таком же роде и по 2 р. 50 за две совсем крошечные, потом согласился заплатить за две по 7 и за другие по три. За рисунок, конечно, постоянная такса 25 р., так что в несколько дней заработал 45 р. Эта мысль пришла мне в самую критическую минуту, когда я порастранжирил несколько свои финансы и мне уже улыбалась перспектива остаться здесь или забирать вперед в редакциях,— одно другого неутешительнее. Статью о «Пароходстве по Дунаю» я обязался прислать через две недели и теперь хочу обратиться к Тебе с одной просьбой: не можешь ли написать мне кой-что о Дунае (так, несколько мыслей на лету, всё равно хоть без связи), с точки зрения историко-политической, пожалуй, о современном значении, но при этом несколько замечаний по части международного права. Видишь ли, Клюшников [38] спросил меня, как я думаю обставить статью, я сказал, что, разумеется, она должна быть научно-популярной и схема приблизительно такая: в то время, как все реки в России мелеют, Дунай единственная по глубине; в политическом отношении Дунай важен на случай возможных столкновений, во всяком случае, при разрешении восточного вопроса он должен играть огромную роль. Потом как международная река, и, наконец, современное состояние его, русский берег, города, судоходство. Вот в таком роде. Может быть, Ты что-нибудь посоветуешь и сделаешь какое-нибудь замечание. Только, пожалуйста, напиши сейчас же, уже, конечно, прямо в Измаил.

На этот раз я прямо к винограду попаду, это по крайней мере оригинально.

Не знаю, что я буду делать в Измаиле, во всяком случае, буду рисовать и писать и кстати наконец [смогу] переделать прошлогодний фельетон, который я Тебе читал.

На обратном пути я, вероятно, проеду через Москву, чтобы посмотреть выставку. ⟨...⟩

Пока до свиданья. Будь здоров и пиши.

Твой *Игорь*.

8. В. Э. ГРАБАРЮ

Измаил, 4 августа 1891 г.

Дорогой Иван Егорыч!

Только что получил ⟨...⟩ Твое письмо и пока хочу отблагодарить Тебя хоть тем, что немедленно же принимаюсь за ответ. За данные о Дунае очень Тебе благодарен; местами придется прямо буквально переписать, даже боюсь не бо̀льшую ли часть. Пожалуй, перепишешь все, а Клюшникову придется сокращать. Трудно будет выдержать характер научно-популярной статьи, и притом статьи для «Нивы». Сегодня же принимаюсь строчить.

Что касается Твоего вопроса об урожае у нас, то здесь он так велик, как никто не запомнит. Купцы довольны и потирают руки. Мне говорили, что кто имел зимой запаса на 1000 пуд. (а это не редкость), тот может чистого положить 20000 р. в карман. ⟨...⟩

9. В. Э. ГРАБАРЮ

Измаил, 27 августа 1891 г.

Сегодня получил Твое письмо, Иван Егорыч, в котором Ты набрасываешься на меня за слишком будто бы легкомысленное отношение к цифрам, от которых мои бедные читатели в ужас придут. ⟨...⟩

Посмотри хорошенько мое письмо, и Ты увидишь, что внимательный читатель хотя бы моих статей вовсе уж не пришел бы в такой ужас, как Ты говоришь. Я писал, что 20000 р. положили в карман торговцы, имевшие в запасе зимой 1000 **кило**, а не пудов. **Кило** (здесь по крайней мере — мера румынско-чухонско-бессарабская и носит чисто измаильский характер всех почтенных учреждений этого русско-румынского рая. Вес кило не постоянен и зависит от веса хлеба (кажется, пшеница принимается за норму) и, таким образом, меняется каждый год; средняя величина — 22 пуда ⟨...⟩ Следоват., на 1000 кил. запаса клали чистого 20000 р., а валового свободно выручали 35000 р. (кило — 35 р.); кажется, 15000 довольно на расходы по умолоту и т. д. Как видишь, совсем не так страшно. ⟨...⟩

Статьи и рисунки в «Ниву» благополучно отправил.

Твой *Игорь*.

10. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 9 октября 1891 г.

Дорогой Володя!

Живу пока у Добрянского[39]. Его жена пока в Дрездене, где берет уроки пенья у какой-то знаменитости. ⟨...⟩ На днях переезжаю. Адрес сообщу. Имеешь писать — посылай к Фед. Мих.: Манежный пр., 8. Комнату

нанимаю порядочную на углу Невского и Литейного с двумя окнами на улицу и парадным ходом, кажется, за 18 р.

Виделся с Щербиновским, который обоим Вам, и Тебе, и Новгородцеву, кланяется и желает всяких благополучий. Он играет немножко роль артиста и притом несколько высокого мнения о степени этой артистичности — обстоятельство, заставившее разойтись с ним его саратовских приятелей. Одно несомненно, что поучительный тон ему свойствен — не поручусь, может быть, исключительно в сфере художественных вопросов и в художественной обстановке, но, во всяком случае, такой тон не всем по сердцу, а художникам и вообще артистам в особенности. ⟨...⟩

Целую. Твой *Игорь*.

11. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 12 ноября [1891] г.

Дорогой Володя!

Извини за продолжительное молчанье, но могу Тебя уверить, что я ждал все от Тебя письма. Последнее письмо Ты адресовал в Манежный пер., Фед. Мих., узнав, что письмо от Тебя, потребовал читать его по привычке и уж заодно вслух. ⟨...⟩ Я теперь жительствую на Владимирской, 13, кв. 9. Плачу 25. Комната большая, и я смогу принять Тебя наверное не хуже, чем Ты даже в своем институте.

Знаешь, что я в последнее время попал в своего рода герои дня. Здесь устраивается бал-маскарад **«В Подводном царстве»** — обстановочная сторона которого вся заказана мне. Все декорации исполняются по моим эскизам и наброскам и под моим наблюдением. Во всех газетах несколько раз упоминалась моя фамилия с именем и отчеством, а в **«Новостях»** [40] было даже что-то в роде interview со мной [41]. Какой-то хлыщ расшаркивается перед почтенными читателями, что, «желая удовлетворить любопытство публики, каким образом выполнены будут декорации маскарада, мы решились лично посетить художника И. Э. Храброва и гг. декораторов, коим поручена художественная сторона дела». Затем, как водится, я был так любезен, что показал массу талантливо сделанных рисунков и эскизов и т. п. По этому поводу Фед. [ор] Мих. [айлович Дмитриев] до сих пор надо мной подсмеивается и каждый день встречает меня новым дополнением к интервью, где обыкновенно изображаются «некоторые мелкие, хотя, тем не менее, весьма драгоценные черты из домашней жизни нашего высокоталантливого и т. д.». И все это обыкновенно «черты» щекотливого свойства.

Пока до свиданья. ⟨...⟩

Твой *Игорь*.

12. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 12 декабря 1891 г.

Дорогой Володя!

Я всё еще не знаю, как Тебе писать. Знаю, что в институт, а где он, этот институт,— Ты мне ни разу не писал. Однако, судя по Твоему письму, Твое воспитательство, хоть оно Тебе и не противно, порядком-таки мешает Твоим международным занятиям.

Мне очень хочется посмотреть, как Ты устроился на «собственной» квартире, в которую при этом ухлопал столько денег,— но, к сожалению, навряд ли па праздники удастся мне отсюда выбраться: я завален работой, и поневоле приходится её брать. И вот почему. Не знаю, писал ли я Тебе, что здесь открылась выставка картин и этюдов Репина и Шишкина [42]. Репин написал такую вещь, какой я еще никогда не видывал. По всей вероятности, Ты слышал или читал про эту картину. Называется она «Запорожцы» [43] и изображает сцену глумления над грозной грамотой султана. Я никогда не мог думать, что из такого сюжета можно что-нибудь сделать, и, признаться, когда мне еще года два тому назад рассказывали об этом, то я только удивлялся выбору и капризу Репина.

А на деле вышло так, что эти «Запорожцы» — настоящий шедевр, и лучшей исторической картины я никогда не видал. Собственно говоря, и рассказывать тут нечего, потому что рассказать нельзя, а надо видеть. Картину писал он десять лет, следовательно она зародилась у него еще раньше «Не ждали», «Ивана Грозного» и «Крестного хода» [44] и действительно сто̀ит всех их вместе взятых. Говорят, что Репин повезет её в Париж. Я уверен, что ёе иностранцы не могут оценить, как не могут оценить Гоголя. Репин — совершенный Гоголь в красках и гораздо больше Гоголь, чем Маковский (Влад.) [45], Прянишников [46] и Перов [47]. Для иностранца «Запорожцы» — шарж, также как шарж Гоголь, а для нас это сама действительность. Если цель всякой исторической картины или, вернее, исторического жанра перенести в старину, то я не знаю, можно ли лучше достигнуть цели, чем это сделал Репин. Все легенды, рассказы, воспоминания, Тарас Бульба — все это точно ожило.

Я заговорился и забыл главное. На выставке только две картины: «Запорожцы» и «Явленная икона» [48] — всё остальное эскизы к его старым картинам и новым и затем этюды, этюды и этюды [49]. Я увлекся и купил три этюда, но заплатил еще не за все и теперь зарабатываю деньги, чтобы уплатить. Это, может быть, глупо, но что ж делать; такой случай, какого я больше не встречу: другой выставки его не дождешься. Один этюд — женский портрет еще времени пансионерства Репина, когда он писал **«Парижский кафе»** [50]. Этюд к этой картине. Потом этюд к **«Проводам новобранца»** [51] и, наконец, этюд к **«Явленной иконе»** [52], самая последняя его манера,— чудная фигурка старика, освещенная солнцем. Можешь себе представить, у меня будут три вещи Репина и два этюда Шишкина. Поэтому-то и приходится работать. Теперь я еще веду «Почтовый ящик» в «Шуте», который отнимает у меня целый вечер.

Всё это заставит меня остаться праздники в Питере. А вот Тебе бы следовало как-нибудь устроиться, хоть денька на четыре, на пять, освободиться и ко мне прикатить. На масленицу зато я к Тебе прилечу: известно, что в Москве блины лучше. Ты ведь всё равно собирался сюда. ⟨...⟩ Тут же на Рождестве будет и Антон Семенович[53] и Мирослав[54]. Не помню, писал ли я Тебе, что виделся здесь как-то с Ант. Сем. Он ведь выслужил пенсию и переезжает не в Москву, а в Питер с августа 92 г. и будет здесь приват-доцентом. Он выбран «Славянским обществом»[55] редактором вновь задуманного Славянского журнала (ежемесячного)[56], который будет издаваться [вместо] прекратившихся «Слав. Изв.» Комарова[57]. Он получает 5000 р. субсидии. В журнале будет и беллетристический отдел (исключительно из славянского быта), и он говорил, что все переводы с мадьярского можешь взять Ты и будешь получать несколько мадьярских газет и журналов. Можно будет даже завести особую хронику о венгерских славянах. Кажется, найдется и для меня работа.

Посмотрим, что из этого выйдет. Во всяком случае, приезжай, голубчик, устройся как-нибудь; проведем вместе праздники, побываем на выставке, посмотришь Питер. Неужели мое письмо попадет на десятый день Твоего дежурства, и мне придется целую неделю ждать Твоего злополучного ночного дежурства для получения ответа.

Кланяюсь Новгородцеву и Павловским.

⟨...⟩

Целую Тебя. *Игорь.*

1892

13. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 20[января 18]92 г.

Дорогой Володя!

В последнее время я так увлекся живописью, что как-то запустил свою корреспонденцию. Целый день пишу и эскизы, и этюды с натуры, пишу натурщиков, натурщиц, одетых, раздетых и т. д. Можешь себе представить: год, или даже полтора, что я забросил краски, не только не оказали какого-нибудь дурного действия на мои художества, но даже подвинули меня сильно вперед. Я совершенно неожиданно для самого себя пришел к такому заключению, что смотреть картины, постоянно торчать на всевозможных выставках, а главное постоянно сравнивать свои работы с выставленными — может подвинуть вперед нисколько не хуже самого добросовестного штудирования натуры. Особенно бросилось мне это в глаза теперь после Репинской выставки. Я почти ночевал на ней. Потом засел у себя и превратился в заправского художника. У меня огромное окно, снизу завешено, в комнате отчаянный беспорядок, словом, мастер-

ская настоящая. При этом представь себе белый фон, на нем розовое тело натурщицы и несколько художников. Совсем на французский манер. Сначала моя комната имела вид кабинета французского литератора, а теперь французского художника. Федор Михайлович, конечно, надо мной потешается. Он мне каждый день повторяет фразу, которую Ты как-то проронил в письме: «pas trop de «Strecoza»!» * И надо признаться, я теперь совсем бросил не только «Стрекозу» [1], но и вообще всякие писанья (пером), до писем включительно; единственное занятие в этом роде — это просматривание присылаемых в «Шут» рукописей за неделю и составление «Почтового ящ.» Вся сия процедура отнимает у меня час, много два в неделю. Получаю 25 руб. жалованья за это. Это на первых порах. Скоро буду получать 50 р., и тогда будет совсем хорошо.

Кланяется Тебе Щербиновский, который очень усердно работает и попрежнему с большим увлечением и еще бо̀льшим успехом. В Москве я его не совсем еще понимал, хотя чувствовал, что он не из дюжинных людей. Теперь я его хорошо знаю. Помяни мое слово, что он блеснет так, как блеснул Куинджи, и потом заглохнет [2]. Это огромный талант [3]. Мы с ним часто видимся и ведем беседы художественно-литературные. Я Тебе давно, по крайней мере год тому назад, хотел высказать свой взгляд на искусство, но никак не решался, потому что он звучит немножко парадоксом. Сейчас я постараюсь его объяснить.

Извини меня. Я хотел было развить свой взгляд на живопись и ее отношение к литературе и главным образом к **науке** (меня Федор Мих. [айлович] несколько раз наталкивал на этот вопрос), но увидел, что это отняло бы добрую дюжину таких листков, да притом все это слишком смело и, если хочешь, оригинально, чтобы Ты мог [с] ним примириться. На масленице, вероятно, я приеду в Москву, и тогда устно будет легче передать мне то, о чем я много и, может быть, слишком много думал. С Щербиновским я, во всяком случае, сошелся, и мы отлично друг друга понимаем. ⟨...⟩

Целую Тебя. *Игорь.*

14. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 17 марта [18]92 г.

Дорогой Володя!

Я чувствую, что провинился перед Тобой: тянул, тянул и до сих пор не мог собраться написать Тебе. На масленую я совсем было готов был ехать в Москву, но самым глупым образом заболел. Первые три дня я не подымался с постели. Оказалась какая-то гастрическая лихорадка, которая сначала было испугала Добрянского — он меня постоянно лечит — но потом все ограничилось отсиживанием дома и препошлой диетой. Это на

* «не увлекайся «Стрекозой» (*фр.*).



Семейная фотография, 1893 г. Слева направо: Ольга Адольфовна Грабарь, Игорь Эммануилович Грабарь, Владимир Эммануилович Грабарь, Эммануил Иванович Грабарь.



И. Э. ГРАБАРЬ.

Петербург, 1891—1892 гг.

масленице-то. Впрочем, меня в одном доме утешили и на второй неделе поста угостили блинами. Как видишь, довольно незавидная репутация блиномана. Но, впрочем, настоящая репутация, и не только российская, но в некотором смысле и европейская. В прошлом году я познакомился с Митервурцером. Теперь он приехал сюда и, когда увидал меня, то весьма обязательно и чрезвычайно предупредительно приба[ви]л: «Как же, как же, замечательно блины кушаете». Жена его тоже воскликнула: «Ach Sie haben so viel Blini gegessen»! * Не слишком лестно.

На этих днях должен уехать домой Щербиновский; он обещал зайти к Тебе. Поленов был здесь и заходил к нему; он ставит его, т. е. Поленов Щербиновского, очень высоко. Половина теперешних передвижников думает о нем то же; все они заходили к нему. Я говорю это для того, чтобы показать Тебе, что не я один такого мнения о нем. Все с нетерпением ждут, что он привезет с собой после этого лета.

Что касается меня, то, по всей вероятности, я уеду домой рано и уж тогда непременно погощу у Тебя. В последнее время я работаю много и теперь пишу портрет дамский на заказ, в натуральную величину почти до колен.

Из дому просили меня отыскать несколько пьес для любителей; я отправил им, и теперь самому мне захотелось поиграть. ‹...›

Я какими-то судьбами ухитрился прожить на этой квартире целый год — т. е., положим, 5 месяцев, но в сущности все же год; и действительно, более удобной квартиры для меня трудно найти: рядом — типография, напротив — редакция и, если я поздно возвращаюсь, я пишу, что мне надо, и утром никто меня не будит, приходит метранпаж и берет со стола, что следует. В университет и к Федору Мих. одинаково близко, вернее — одинаково далеко. Свету у меня хоть отбавляй. Чего же лучше. ‹...›

Твой *Игорь*.

15. В. Э. ГРАБАРЮ

С. Петербург, 31 [декабря 1892 г.]

Дорогой Володя!

С Новым годом!

Не знаю, куда Тебе писать. Ты, помнится, писал, что к Новому году может быть перекочуешь из института. Во всяком случае, Ты будешь завтра у Катерины Михайловны и получишь там письмо.

Был у меня Грабарь. Он очень весел, здоров как бык, полон энергии и самых смелых надежд, и на меня произвел самое лучшее впечатление. Он прекрасно знает историю австрийских славян и в особенности угро-руссов. Рассказывал мне, каким образом мы приходимся родственниками, и даже назвал имя нашего родоначальника. Оказывается, что наша фамилия совсем не Грабарь, а Конч. Отец нашего прадеда был выходец из Малороссии — этот самый Конч; по приезде в Венгрию он

* «Вы так много блинов едите» (*нем.*).

женился на дочери одного священника Грабаря и уже после женитьбы перед смертью своего тестя, по воле последнего, принял фамилию Грабарь, так как больше Грабарей не было, и со смертью священника фамилия должна была прекратиться. Впрочем, такие перемены фамилии производились в то время очень часто и еще чаще видоизменялись по собственному произволу.

Так, каноник Пряшевский, кажется, Василий Худоба, а дети его уже Худобай. Какой-то стрико Алексея Грабаря составил целое родословное дерево с Кончем во главе, куда попали и мы с Тобой. В Венгрии наши родичи, оказывается, знают не только про наше существование и имена, но следят и интересуются нашей жизнью. Грабарь знает Шандора, между прочим, знает, что Мирослав в Холме; был даже здесь у Ходобаев с визитом. Кстати, знаешь ли, что Аделина здесь? У Ходобая я бываю редко [4]. До сих пор с осени был на днях только во второй раз.
〈...〉 Не приехал я в Москву отчасти потому, что теперь должен работать, так как экзамены на носу; но главным образом потому, что как раз на праздники я при безденежьи. Надо Тебе сказать, что вот уже 7 месяцев, как я не пишу ни строчки и не нарисовал ни одной карикатуры по причинам, Тебе известным и высказанным мною еще в Москве перед отъездом в Питер, и теперь я существую только на стипендию в 21 р. и жалованье от Фед. Мих., между тем как только одна живопись — краски, материал и т. д. требуют по крайней мере половину моего дохода. Положение довольно трагическое, тем более, что постоянно мне делают предложения и просят вернуться к «Шуту» и «Стрекозе». 〈...〉

Целую Новгородцева и поздравляю его с Новым Годом.

Прости, я тороплюсь, а то не получишь письма вовремя.

Дома не особенно. Мама что-то болеет. Уже больше 5 недель у ней ноги болят.

Прощай. Целую Тебя. *Игорь.*

1893

16. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 20 марта 1893 г.

Дорогой Володя!

Ради бога, прости меня за мое свинское отношение к последним Твоим двум письмам. Сам не понимаю, что со мной сталось: я должен написать по крайней мере 15 писем — закрытых, открытых, городских, иногородних, чтобы не прослыть в глазах добрых людей за окончательную свинью. Но, кажется, ограничусь только письмом к Тебе и домой.

Прежде всего поздравляю Тебя с благополучным окончанием экзамена. Екат[ерина] Мих[айловна Пельт] уже «хвасталась», по выраже-

нию Фед.[ора] М.[ихайловича], Тобой, о чем я собственными глазами читал в одном из ее писем. Каков, мол, наш-то молодец,— межевики и все прочее, а одначе в грязь не ударили, а Твой, дескать, что?

А меня можешь поздравить также с производством в новый чин: со вчерашнего дня до поры до времени именуюсь я «прослушавшим полный курс юрид. фак. С.-П. Ун.» Экзамены еще не скоро: 12 — письменный, 21 — начало устных; конец — к июню. Председатель — Муравьев [1]. 〈...〉 Об университете. Ужасно грустно расставаться с ним, хотя знаю, что останусь всегда в Питере, следов., около него, и, если поступлю на следующ. год в Академию Худ., так и совсем рядом буду, а все-таки грустно. Захочется послушать кого-нибудь из старичков, а Тебя не пустят. В последнее время это грустное и тоскливое чувство усиливается, в особенности благодаря целому ряду заключительных лекций, с разными прощальными и напутственными словами и советами. Самой трогательной была лекция Мартенса [2]. Он закончил отдел о третейских судьях и, между прочим, вскольз[зь] упомянул о ньюфаундлендском споре франц. и англичан, по поводу которого обратились, как он сказал, «к известному вам, господа, автору «Современного Межд. Пр. Цивилиз. народов»». Упомянуто было об этом очень скромно и уместно. В заключение он сказал, что по своей неизменной привычке считает нужным сказать несколько прощальных слов. Он в настоящее время преподает кроме университета еще в Училище Правов. и в Лицее, но к воспитанникам сих заведений относится совсем не так, как к нам. Причины различия, которые он делает между студентами унив. и правоведами,— отчасти субъективного характера. Сам он питомец университета и ровно 30 л. тому назад вступил в эти самые стены бедняком и круглым сиротой и, несмотря на то, знаниями, приобретенными в этих же стенах, и характером, выработанным в этих самых аудиториях и коридорах, он пробил свою дорогу и сделал то, что считал нужным сделать. Мы, выходя из университета, в большинстве случаев не имеем ни бабушек, ни тетушек, влияющих на сильных мира, и можем полагаться только на свои силы, знания и труд. Он, Мартенс, знает, что такое этот труд, энергия, надежды и вера в свои силы, и вот почему мы, студенты университета, для него в тысячу раз дороже привилегированных питомцев «заведений». В заключение он высказал надежду, «что если мы, господа, когда бы то ни было и где бы то ни было встретимся с вами, мы останемся такими же друзьями, как и теперь».

Надо Тебе сказать, что Мартенс первый инициатор и заправила ежегодных обедов бывших студентов. По рассказам, да и мне всегда казалось, он должен быть человеком необыкновенно добрым и честным. Наружность его самая дикая и скорее напоминает фельдфебеля или унтера из отставных. Кстати, в унив. есть один вахтер — ну ни дать ни взять Мартенс. Ужасно комично видеть Мартенса в торжеств. дни: вся грудь у него увешана звездами и крестами сверху до низу, справа и слева, а лицо все тоже вульгарное 〈...〉.

Летом думаю ехать недельки на две к Фед. Мих. Но так как у меня кончится все не раньше 1го июня, то придется здесь просидеть

minimum до 15-го, пока отдохнешь, да наработаешь несколько на дорогу и т. д. Потом думаю завернуть к Шелашникову [3] в Самару в имение тоже недельки на две. Оттуда по Волге и на Ростов, ⟨...⟩ через Крым, домой. Так что раньше начала августа никак домой не попадешь.

Относительно будущих моих планов успеем потолковать в Измаиле, когда будем уничтожать виноград. Пока только я решил поступить в Академию Художеств. Теперь просмотрю Твое письмо и отвечу, па что могу, и сам предложу кое-какие вопросы.

Во-первых, насчет Щербиновского. Он действительно работает целый день и делает такие неимоверные успехи, что завидно. Помнишь, я както писал, что, по-моему, он блеснет, вроде Куинджи, и замолчит. Теперь я думаю, что он не забудется и натворит много чудес, притом будет их творить очень долго. Это огромный талант. Я с ним не здороваюсь, потому что он немножечко зазнался и кажется не прочь был слишком ясно высказывать свое превосходство надо мной и свою гениальность. ⟨...⟩ Но, при всем отсутствии скромности, это чрезвычайно крупная величина. Впрочем, и в отсутствии у него скромности повинны больше его товарищи, идолопоклонствующие перед ним Он с ними держит себя как король с последними писарями. Мне опротивело на это смотреть. Целую Новгородцева. Неужели он заглянет в Измаил. Вот бы хорошо было. ⟨...⟩

17. П. И. НОВГОРОДЦЕВУ и В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 29 мая[апреля 189]3 [г.]

Дорогие Павел Иванович и Егор Иванович!

Посылаю Вам свои форменные физиономии; если желаете, могу прислать и партикулярные. Физиономии, кажется, скверные, но это, может быть, даже лучше.

2-го мне предстоит приятное удовольствие в один день держать ответ перед тремя профессорами: по гражданскому праву, по торговому и гражд. судопр. После этого у меня останется один вздор: междунар., финанс., церковное и полиц.[ейское право].

Напиши мне, Володя, что Ты предпринимаешь в ближайшем будущем, считая это ближайшее до мая включительно? Я еду в Богородское.

С Владимирской переехал к дядюшке (М. Итальянская, 4) [4], т. к. нареченная тетушка уехала в Италию, что произвело целую революцию в Манежном переулке [5] и дало великолепный материал игривого свойства, по крайней мере, до будущей весны.

А впрочем, желаю Вам обоим всего хорошего и целую Вас от всей души.

Мой поклон в Власьевский переулок.

Игорь Грабарь.

Я теперь Грабарь, и даже Грабарь-Храбров или Грабарь (Храбров) — до поры до времени [6].

1894

18. В. Э. ГРАБАРЮ

С-Петербург, 6 марта 1894 г.

Дорогой Володя!

Могу тебя уверить, что на сей раз я энергически принялся за нашу экспатриацию, но оказалось столько препятствий, что дело все-таки затянулось, хотя и помимо моей воли [1]. Во-первых, надо было ⟨...⟩ перевести все бумаги на мадьярский яз. Положим, это сделалось скорее всего. Во-вторых, когда бумаги были окончены, вышло затруднение с университетом, или, вернее, канцелярией попечителя. Я потерял временное свидетельство, и мне не хотели выдавать аттестата или диплома, его я до сих пор не получил, но решил еще раньше плюнуть на это дело пока и представить свое свидетельство на жительство (в переводе), в котором сказано, что я, такой-то «Грабарь, прослушавший полный курс наук по юрид. фак. Петерб. университета». ⟨...⟩ В консульстве вдруг заявляют, что ⟨...⟩ лучше всего отправить их прямо на имя русского посла в Вене, который и отошлет их в венгерское Министерство внутренних или иностранных дел ⟨...⟩

Отвечай скорее.

Твой *Игорь.*

Я снова на старом месте:
адрес: Владимирская, 13.

19. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 29 марта [1894 г.]

Дорогой Володя!

Дело наше, по-видимому, не ладится. Ты, вероятно, думаешь, что я сидел все время, сложа руки, а между тем, я толкался куда только было возможно, и все-таки ничего из этого не вышло. Я разыскал нескольких человек из Мин. и. д. и прибегнул к их протекции, но самое главное сделал для нас Владимир Ив. Ламанский [2]; он дал мне письмо к Бар. Остен-Сакену [3], директору департамента внутренних сношений Мин. ин. д. Он принял меня очень любезно и сказал нечто очень неутешительное. Экспатриации никакой мы не добьемся. ⟨...⟩ Вообще ни Россия, ни Австрия не любят облегчением формальностей перемены подданства поощрять эти перемены, и Австрия при этом более сурова, чем Россия, потому что, в сущности говоря, из России в Австрию не перебегают, а все больше из Австрии к нам. Единственный совет, который он дал мне, это поехать в Пешт не через Галицию, а через Германию, где-нибудь около Инсбрука и Мюнхена, что-нибудь в этом роде. Если мы долго там не пробудем, то это пройдет незамеченным. Во всяком случае, дела об экспатриации от-

нюдь начинать не следует, т. к. раз дело начато, то нас проследит полиция, и тогда дело дрянь. ⟨...⟩ Тут все выставки картин, и я целый день пишу статью для «Нивы». Высылаю тебе **«Сорочинскую Ярмарку»**[4].

Твой *Игорь*.

20. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 10 мая 1894 г.

Эти дни мне что-то нездоровилось, и один день пришлось пролежать в постели, ⟨...⟩ работаю с сегодняшнего дня и через полторы недели рассчитываю, наконец, выбраться отсюда. Теперь я иллюстрирую **«Шинель»**[5], рассчитываю получить 300—450 р. и затем думаю взять одну или две книжки из «Вечеров на хуторе»[6] и поехать в Малороссию, около Жмеринки, к знакомым. Там я могу работать с гораздо большей пользой и удовольствием, потому что тут мне приходится на самом деле гораздо больше сочинять, чем передавать Гоголя. А там в моем распоряжении и хохлы, и хохлушки, и ярмарки, и хаты с тополями,— только сиди и работай. Я знаю, что буду работать. ⟨...⟩ У моих знакомых я рассчитываю пробыть недели две-три, и за это время можно столько наработать, что нам обоим хватит на хорошее путешествие. ⟨...⟩ Можешь себе представить: «Вечер накануне Ивана Купала» я окончил в пять дней (после того как месяц не мог ничего сделать: пробовал, двадцать раз начинал, и все дрянь выходила, а в эти пять дней я ухитрился сделать 20 рисунков, 15 я сделал еще в прошлом году к той же книжке), и чем больше работал, тем удачнее шло. В общем эта книжка будет несравненно лучше «Сорочинской ярмарки», а «Шинель» еще лучше. За «Вечер» я получил (за 20 рис.) 280 руб., и как они разошлись — один аллах знает ⟨...⟩ В октябре я окончательно поступаю в Академию, ни на какую службу не иду, нанимаю комнатку подешевле, где-нибудь на Васильевском острове около Академии и в «Ниве» буду работать только чтобы иметь необходимое: рублей 60—80 довольно. Нет ли у тебя твоего курса посмотреть? ⟨...⟩

21. В. Э. ГРАБАРЮ

СПб., 20 мая [1894 г.]

⟨...⟩ Я выезжаю отсюда числа 26—27 мая, ⟨...⟩ еду в **Томашполь, Подольской губ.** (через станцию Ваинярка ю.-з. ж. д.), им.[ение] Стан.[ислава] Ив.[ановича] **Млоховского,** мужа моей соседки[7] ⟨...⟩ Туда можешь писать мне до последних чисел июня. ⟨...⟩ Затем, в конце июня, еду в Измаил, где пробуду дня три, и потом по Дунаю в Пешт (посоветуешь ли? Мне страшно хочется, я думаю, не так опасно), в Вену и все по Дунаю же в Инсбрук, повидать дедушку[8]. От Инсбрука два шага до Мюнхена, а оттуда рукою подать до Гейдельберга. Там можем встретиться, следов., в половине июля и двинуть в Париж, Лондон, оттуда пароходом в Одессу, пассажирским с остановками. Если Тебе сроки не нравятся,

можно будет изменить как-нибудь. Денег, во всяком случае, у меня и на твою долю хватит. Вот только время разве? Напиши немедленно ответ, как и что? Твое мнение? «Вечер накануне Ивана Купалы» я окончил, но надо же гравировать рисунки, и потому я его прислать не мог; выйдет месяца через два только. «Сорочинскую ярмарку», мне казалось, ты взял с собой. Завтра вышлю.

Я работаю с упоением, в чем даю тебе слово: так еще никогда не работал. «Шинель» выйдет маленький шедевр. Но посмотрим, что такое будут книжки, которые я иллюстрирую в Малороссии на месте из повестей Гоголя. Я заранее живу этими месяцами. Зимой возьму «Мертвые души». Ну, будь здоров, страшно тороплюсь, сейчас вынимают письма, опоздал, потому так скверно пишу.

Твой *Игорь.*

Из дому ни слова.

22. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 17 октября 1894 г.

Дорогой Володя!

Могу Тебя утешить: я принят [9]. Этими двумя неделями я могу гордиться. Все, что надо было сделать для «Нивы», я сделал (а Ты сам увидишь, легко ли это было — через несколько недель), и все это не помешало мне выдержать конкуренцию. Принято по живописи 15 ч. из 163 экзаменовавшихся. Можешь себе представить, какие тут курьезы были: ученики, работавшие по 3, по 4 года в Мюнхене и в Париже,— провалились.

Теперь я, само собой разумеется, перекочевываю на Вас. Остров. Оказывается, что жить подальше несмотря на то, что оно и полезно, как мы с тобой, если Ты помнишь, рассуждали,— а нельзя. Нельзя, потому что времени не хватит бегать! Сам подумай. Этюд писать утром до часу или двух. А вечером от 5—8 рисовать. Вот и побегай от 3—5; тут бы только пообедать поскорее. Да кроме того и дома еще работать придется и кой-какие лекции слушать. Нас здесь теперь 6 человек, окончивших университет. Мы составили особую группу, пользующуюся, по-видимому, расположением и симпатиями начальства. Кохановский [10] получает по 4 р. за урок два раза в неделю. Это составляет 32 р. в месяц, что совсем немного. ⟨...⟩

А Кохановскому приходится дома довольно много все-таки готовиться.

Теперь я еще не могу сказать наверное, когда я приеду к Тебе, но что приеду скоро и сообщу об этом заранее, в этом могу тебя уверить. Может быть через две недели. ⟨...⟩

Мой новый адрес: **Вас. О. уг. 6-й линии и Наб. Невы, кв. 33.**

Жить будем с Щербиновским; он переезжает туда завтра, а я еще не знаю, когда. Во всяком случае, можешь писать туда: мы с ним каждый день видимся. Я очень доволен, что с ним живу. Из окна видна нам вся

перспектива набережной, и это обстоятельство будет все время подогревать наше эстетическое чувство, если бы ему вздумалось по временам охладевать. Впрочем, у нас есть мысль, то есть мысль-то моя, и приводить ее в исполнение придется мне,— мысль такая: нанять квартирку и жить в ней вчетвером — 4 университетских художника. Мне придется играть роль хозяйки, так как я один имею возможность затратить рублей 100—150 на первое обзаведение мебелью и кухонными принадлежностями.

Увидим, что из этого выйдет. Было бы хорошо, потому что [нет] ничего лучше постоянного общения между собой людей, связанных одними общими интересами.

Пишу как сапожник, так тороплюсь: поздно и пора спать.

Будь здоров. Твой *Игорь.*

23. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 23 декабря 1894 г.

Дорогой Володя!

Ты пишешь, что у нас, вероятно, теперь уже каникулы. Ты сильно ошибся: мы работаем даже на первый день рождества. Т. е. не вся Академия, а кучка особенно ретивых. Мы просили разрешить нам работать, и нам отдали мастерские, только натурщицам платим сами. Могу сообщить Тебе, что сделал большие успехи, хотя и прошло еще так мало сравнительно времени. Мой этюд оказался одним из удачных. Таким образом, я не смогу приехать к Тебе в Юрьев, а буду ждать Тебя тут. ‹...›

Два дня праздновали мы юбилей «Нивы». Теперь я перестал уже рисовать, а только пишу статейки по искусству. Но, кажется, придется снова приниматься за это ставшее для меня теперь противным занятие. ‹...›

Желаю хорошо провести праздники.

Твой *Игорь Грабарь.*

1895

24. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, [4 мая 1895 г.]

Черт его знает, какое сегодня число, на штемпеле увидишь,— во всяком случае — четверг.

Итак, Егор Иванович, мы скоро едем с Тобой. В последнее время я только и думаю об этой поездке и, по-видимому, все налаживается как нельзя лучше. ‹...› В «Ниве» новый редактор [1], и ему трудно справляться со всей работой, пришлось крепко сидеть по целым дням и ночам. Мне

предложили также писать отдел с рисунками, я сказал, что пока могу еще, а потом уж нет.

Я и написал номеров 10, а кроме того, пришлось статьи срочные писать. Но задержало меня собственно вот что: теперь выходит второе издание «Тараса Бульбы», и мне пришлось сделать к нему виньетку заглавную и семь рисунков внутри, вместо 7 плохих, которые туда попали. Это необходимо было к сроку. Затем, когда я сказал, что думаю ехать за границу, Маркс предложил мне тотчас небольшую работу, которую я могу взять в Юрьев и окончить в одну неделю: нарисовать обложки — виньетки ко всем книжкам Гоголя для вторых изданий [2]. Это мне даст около 200 р. Кроме того, он предложил мне авансу 100—200 р., смотря по надобности. За границей я напишу и иллюстрирую путевые заметки, и мне не только окупится дорога, а еще и заработаю. Теперь есть еще срочная работа, которую необходимо окончить и дней через 5—7 я буду у вас. Телеграфирую особо.

Ну, будь здоров. Твой *Игорь.*

25. В. Э. ГРАБАРЮ

Дрезден, 2 августа, 11 ч. вечера

Итак, прими это письмо русского путешественника, гораздо менее сентиментального, чем Карамзин [3], но в такой же мере восторженного. Со своим положением путешествующего я уже несколько освоился в том смысле, что уже не чувствую того особенного Jammer'а * и сосания под ложечкой, какое нагнала было на меня перспектива очутиться через несколько дней среди двунадесяти языков, чередующихся каждый день. Но не освоился все-таки достаточно для того, [чтобы] суметь добраться до Берлина обратно: вчера я купил на 45 марок фотографий. Если Санценбахер [4] меня не спасет, то я погиб, и все от восторженности. Да и чем же я виноват, если галерея превзошла все мои ожидания. К сожалению, я должен сказать, что «Сикстинская мадонна» [5] тут гораздо менее повинна, чем я бы мог предположить раньше. Представь себе, ей отведена комната (сто американок меня спрашивало, где «Seistön Mèdönö»). Во всех залах говор, гам английского языка, а тут торжественная тишина. Приходят, снимают шляпы и садятся на бархатные скамейки. Даже шлейфы англичанок не шумят. Так и сидят десять минут, четверть часа, и все ни слова. Безмолвное созерцание. Согласись, что обстановка действует. Я тоже сел и обратился в зрение. Сидел, сидел, все ждал, вот, вот найдет-найдет, как на Гёте или Грингмута [6] (представь, встретил его как раз перед мадонной). Ничего. Т. е. ровно ничего. Ни сосания под ложечкой, ни той странной дрожи, которая бывает при взгляде даже на могилу великого человека, даже на мумию какого-нибудь там 45-го, 15-й династии, даже того чувства, которое могло быть у нас, когда мы три раза останав-

* волнения (*нем.*).

ливались перед глупой восковой фигуркой Канта [7],— все это ведь так естественно, так присуще человеку преклонение перед великим — ну ничего подобного. На второй день я и три минуты не сидел в этом святилище. Сегодня опять сидел. Огромное произведение, есть дивные места, хотя нет общего, и Рафаэль [8] — велик. Но куда же Веласкес [9]! Да и не он один. Ах, какая это галерея!

Был на «Фаусте» Гете, а не Гуно [10] (Меф.— Holthaus — превосходный), а вчера на Лоэнгрине [11]. Величайшая трагедия и опера на их родине. Везет мне. А все вторник.

Из Мюнхена напишу подробнее. Поздно. Утром 8 ч. еду Лейпциг. ‹...›

26. В. Э. ГРАБАРЮ

[Мюнхен, 8 августа 1895 г.]

Посылаю тебе этот образчик Мюнхенского остроумия, при этом не могу от Тебя скрыть, что в выделке пива и в живописи мюнхенцы далеко оставили позади остроумие. Сижу тут три дня и живу на счет Маркса [12]. Он не дает мне платить ни одной копейки. Три раза мы были в театре, т. е. сегодня идем третий раз. Видели комедию, вчера «Женитьбу Фигаро» Моцарта, а сегодня die Feen [13] Вагнера. В опере колоссальные цены ‹...› Был в Гарцбурге у Санцебахера. ‹...› Пробуду еще минимум три дня.

Сецессионисты [14] — один восторг. Репин за «Запорожцев» [15] получил 1-ю медаль. Напишу подробно. ‹...›

27. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 10 августа 1895 г.

Вот Тебе и обещанное письмо, подробное. Чтобы не забыть, отвечу Тебе сначала на Твой вопрос о Дрездене и гостинице. Я останавливался в Hotel Stadt Rom'е. Гостиница очень чистая внутри и превосходная снаружи, в самом центре города. Лучшего положения нельзя и выбрать: все под рукой, очень дешево. Мне предложили номер в две марки (в одно окно), но я взял в две с половиной, так как имел за них два окна, выходившие на чудную площадь (Neumarkt), с памятниками Лютеру [16] и Иоганну [17], с великолепным собором [18] и интересными мрачными шестиэтажными домами (считая чердачные этажи). Такие площади можно встретить только на декорациях каких-нибудь Гугенотов или чего-нибудь в этом роде. Само собою разумеется, я написал этюд. ‹...› Швейцар ‹...› является самым главным преимуществом этой гостиницы. Он сейчас же, как я приехал, начал мне советовать, куда пойти, в какой театр, что завтра предпринять и т. д. Очень симпатичен и любезен. К сожалению, все, что я сказал про эту гостиницу, очень мало применимо к моей теперешней «Bamberger Hof» на Neuhauserstrasse. Теперь ‹...› имею

комнату вполовину Дрезденской на Neumarkt'е. Устройство далеко не так хорошо, как там, не так чисто; окно у меня куда-то черт знает в какую трущобу, в грязную стену упирается. Уж и так и сяк прицеливался, все думал тоже этюд написать, да уж так гнусно что-то на вид, что и не охота приниматься. Да, по правде сказать, и некогда совсем. Надо Тебе сказать, что я еще в Дрездене получил от Маркса письмо, чтобы я не торопился с своей поездкой, а то все равно ничего не увижу, а лучше бросить Киссинген и прямо приехать в Мюнхен, где он рассчитывал пробыть дней пять-четыре. Я так и сделал, не торопясь осмотрел себе весь Дрезден и, кажется, знаю его недурно. Впрочем, это и не мудрено, т. к. он сильно попахивает провинцией, жизнь простая какая-то, несложная, почти патриархальная. Каждый вечер весь город вываливает на набережную Эльбы, где высится так наз. «Brühlsche Terrasse»[19]. Гордость дрезденцев. Вечером почти невозможно там двигаться, такая масса народа. Провинциализм дрезденцев сказывается решительно на каждом шагу. Передать все это нет возможности. Но вот Тебе, что я наблюдал каждый вечер. Тут завели электрическую конку, которая от набережной отправляется в город. Дрезденскую публику до слез смешит вагон, который ни с того, ни с сего, без лошадей и пара двигается. Можешь себе представить, вагоны окружены такой сплошной массой народа, что пробраться к вагону невозможно. Я в первый раз был убежден, что кого-нибудь раздавили или скандал какой-нибудь. Ничуть не бывало. Это, оказывается, главное удовольствие местных обитателей: приходят, обступят кругом и хохочут, и стоят так час, потом пойдут наверх, на террасу, и оттуда начинают смотреть, потом опять вниз; пока вагоны не перестают ходить. А какие тут вицы * откалывают, ах — это стоит послушать, умереть можно. ⟨...⟩ Я познакомился с несколькими дрезденцами, ходил по всевозможным кабакам и слушал, что говорят. Боже мой, но что за язык «Erschtens hob isch gor nischt ksagt los te tum bes libschter Freundchen» ** (последние два слова — на каждом шагу, ко мне несколько подходило и прямо обращалось так: «Libschter Freundchen) und zweitens bischt doch tum, libschtes Freundchen»...*** Самое потешное было, однако, когда встретились два солдата старых, и оказалось, что один служил в «cóffolrie», а другой в «infantrie», и они, тут же познакомившись, через полчаса затеяли драку из-за того, что один уверял, будто его «oberscht» **** граф фон und zu и какая-то длинная-предлинная фамилия был самый знаменитый из всех «oberscht'ов», а другой презрительно улыбался и высказывал даже сомнение, чтобы такой граф когда-нибудь существовал. Самый потешный, однако, был сам хозяин, который не решался взять прямо сторону ни одного из них. Я тебе скажу, чуть со смеху не умер. И это продолжалось битых два часа, в течение которых

* шутки, остроты (*нем.*).

** «Прежде всего, я ничего не сказал о том, что ты делаешь, милейший дружок» (*сакс. диал.*).

*** «Милейший дружок», «и во-вторых, делай же что-нибудь, милейший дружок» (*сакс. диал.*).

**** полковник (*нем.*).

они несколько раз мирились и снова ссорились. Жизнь очень веселая, по-видимому, и совершенно своеобразная. При этом большая дешевизна, несмотря на наплыв англичан и вообще иностранцев. Для последних местом пребывания вечером служит роскошный ресторан «Belveder», на террасе (если, конечно, в театре не идет что-нибудь особенное). Тут блюда все по три и по две марки, все места заняты и, кажется, будто в лице этих американцев и англичан весь Zwinger[20] сюда перебрался. Какая их тут масса можешь судить уже потому, что в музее только два каталога продаются, один — немецкий, другой — английский, а в магазинах, где продаются фотографии (их тут несколько сотен), везде хоть одна из продавщиц говорит по-английски. Я обежал их все и, честное слово, не встретил там никого, кроме англичанок или, может быть, американок — черт их разберет,— обыкновенно молоденьких блондинок или рыжих без мужчин. Продавщицы говорят совершенно свободно и так бойко, что я бы их принял за англичанок. В Мюнхене англичанок тоже масса и на улице, и в театре, и по музеям, и по магазинам, но уже не так все-таки, как в Дрездене. И потом, если в последнем чувствуется провинция (за исключением Бельведера, где роскошные туалеты и сдержанно аристократическая публика), то в Мюнхене больше все по-столичному. Жизнь дороже, движения больше, театры всегда полны, газеты серьезные и вот еще странная особенность — большинство враждебно настроены к России, а в Дрездене наоборот, то и дело очень сочувственные статьи попадаются. Как там, так и здесь, я перечитывал их все ежедневно. В Дрездене больше листки в ходу в роде Московского или Берлинского «Lokalanzeiger'а», и все больше пустячками пробавляются, причем в объявлениях добрая половина отведена Гименею и другим богам и божкам больше щекотливого свойства, имеющим на первый взгляд как будто к нему отношение, а в сущности олицетворяющих собой просто довольно наглый цинизм и какую-то совсем особенную патриархальность взглядов на мораль и общежитие. В Мюнхене все больше на счет высшей политики, и обыкновенно половина газеты отводится вопросам внутренним Баварии, а дрезденцы Саксонией совсем мало интересуются. Во вчерашнем номере «Münchener N. Nachrichten» есть фельетоны под заглавием «der Odessastzar». Это о Зеленом[21], где он так и назван своим именем. Там приведено восемь анекдотов — фактов из жизни одесского царя и высказываются интересные соображения. Между прочим, вначале опровергается принятое мнение, будто Россия есть само олицетворение «монархизма». Напротив, царь оказывается совсем не один там, таких царей, как он сам, в России множество и т. д. Если можешь, непременно прочти, очень смешно.

В Лейпциге меня встретил Санценбахер, и мы там пробыли до вечера. Музей оказался небольшим, но прекрасно устроенным; там есть несколько мадонн Мурильо[22], есть пять роскошных портретов, из которых знаменитые портреты Вильгельма, Бисмарка и Мольтке[23],— лучшие из виденных мною до сих пор, несмотря на то, что я их уже почти все теперь видел. Кроме того, там «Toteninsel» Бёклина[24], великодушный Освальд Ахенбах[25] и много другого хорошего. В Гарцбурге, куда мы

приехали ночью, я проночевал две ночи у Санценбахера ⟨...⟩ Местность восхитительная: горы, водопады, леса — одна прелесть. В том же Гарце рядом (несколько верст) лежат Гослар, Вернигероде, Гассероде и др. Мать Санценбахера предложила мне поехать на целый день в экипаже кругами, и я все видел. Тоже было на следующий день. Действие ванн тут необыкновенное. ⟨...⟩ Кроме ванн тут пьют воду разных здешних источников: Гарцбурга, Гослар, Вернигероде. Вода очень вкусная, вроде зельтерской, но приятнее, мягче. Ее действие лучше Киссингена и не уступает Карлсбаду. ⟨...⟩ Санц[енбахер] имеет в Берл. постоянную квартиру и был в претензии, что я не написал ему, не остановился прямо у него. Он купил себе яхту и на следующий год приглашал меня сделать рейсик. Это приятно. Однако как мало можно сказать в письме. ⟨...⟩

Уеду или во вторн., или среду в Зальцбург и Königsee, Achensee. Я вспомнил, что в нескольких верстах от Берлина, именно в Schleisheim, есть знамен. портрет [26] Веласкеса; завтра еду туда или пешком пойду (езды 30 мин.) с Ив. Род. Фетовым [27], которого по совету Маркса отыскал в адресной книге в ресторане. Маркс вчера уехал, и вчера же я зашел вечером к Фетову. Он скоро едет в Измаил. Купил здесь за 15 марок Пинакотеку с 120 фототипиями, что тоже, что фотографии, да еще текст. Не беспокойся, авось доеду, хотя, впрочем, мне самому жутко становится ⟨...⟩

Черт его знает как деньги текут.

Тебя нет около.

28. В. Э. ГРАБАРЮ

[Мюнхен], 15 [августа 1895 г.] вечером

Ну, я тебе скажу, я все-таки не думал, что так устану. Сегодня встал в 6 ч. утра и к половине седьмого уже двинулся пешком в Schleisheim. Этот замок [28] когда-то излюбленное место баварских герцогов, потом курфюрстов и, наконец, королей, замечателен тем, что еще два столетия тому назад при Max Emmanuel'е [29], который был одновременно и нидерландским штатгальтером, он славился одной из первых в Европе картинной галереей, насчитывавшей в то время уже свыше тысячи замечательных картин, между которыми были десятки Рубенсов, Вандиков, Тицианов, Веронезов [30], был и Веласкес, и т. д. Однако не все баварские правители любили одиночество Schleisheim'а и попеременно (обыкновенно через одного) перекочевывали в Мюнхен и переносили лучшие вещи из галереи в Мюнхен. Таким образом, большинство знаменитых оригиналов, украшающих Пинакотеку, перешло сюда из Schl.; в то же время галерея последнего продолжала пополняться, и теперь она имеет более 1500 №№, знаменитую реплику Веласкеса (в уменьшенном виде) конного портрета всесильного вельможи Филиппа IV герцога Оливареса, которого Вел. писал по крайней мере 15 раз. Случайно просматривая книжку Мутера о Пинакотеке (которую я купил в Берлине), я нашел там несколько строк об этой картине. Мутер [31] говорит, что в Пинакоте-

ке Веласкес — «Jetzt der Liebling der verwöhnten Kenner» *,— представлен в Пинакотеке очень посредственно, тем менее поэтому истинный любитель искусства может разочароваться, если предпримет поездку в Schl., чтобы посмотреть, хотя [бы] это уменьшенное повторение произведения величайшего из мастеров всех веков (оригинал, конечно, в Мадриде в натуральную величину), в котором есть все: «die unendliche Wahrheit und Helle des Localtons, das Strahlende der Färbung, das Breite und Fette der Behandlung, die Festigkeit der Zeichnung, die Spielende Sicherheit der Hand...» **[32] Это он или увлекся и думал собственно о Борро[33], или видел оригинал в Мадриде и имел его в виду. Оно очень хорошо, мастерство удивительное, а тон такой, какого и во сне никому не снилось 250 лет тому назад, кроме этого испанского волшебника, но все же это не Веласкес, каким я его знаю и люблю. И напротив, в Пинакотеке есть его удивительный по гармонии портрет молодого человека. Во всяком случае быть в Мюнхене и не побывать в этой галерее — нельзя. По ж. д. всего 30 м. езды, всего 20 верст, да и тех кажется нет совсем. Я при скорой ходьбе сделал это расстояние меньше чем в три часа, почти в 2 1/2, и остался очень доволен, несмотря на то, что по дороге около 1/4 настиг меня страшный ливень, и ноги у меня изрядно промокли. ⟨...⟩ Так вот, возвращаюсь к началу: устал я все-таки сверх ожидания изрядно, чему свидетелем мой отчаянный почерк. Впрочем, и то сказать, с 6 1/2 ч. утра до 9 ч. вечера все время в ходьбе, исключая 1/2 ч. отдыха во время обеда. Всего, я думаю, прошел сегодня верст 150. Во время перерыва от 12—2 в Schleisheim'е (галерея закрыта) я ходил кругом и осматривал окрестности. Ничего особенного. Замок вроде простого помещичьего дома хорошей руки, но внутри роскошно обставлен, с мраморными лестницами, рококо и т. д. Пишу все это на всякий случай, чтобы Тебе тоже знать. Завтра я последний день здесь и послезавтра двигаюсь дальше. Еду в Зальцбург (из Розенгейма) и Берхтесгаден, чтобы видеть соляные рудники и знаменитое Königsee. Говорят, оно производит огромное впечатление! Оттуда обратно (retour billet) в Розенгейм, а потом на Инсбрук до Jenbaxa (где остановлюсь посмотреть Achensee, тоже, говорят, замечательно. Впрочем, если ничего особенного не окажется, то пробуду всего несколько часов, если хорошо переночую). ⟨...⟩

В Париж я прибуду, очевидно, как раз когда Ты будешь там. Это было бы отлично. Мне бы там хоть 5 дней пробыть и потом дня на 4 поехать вместе в Лондон. Если у меня окажется лишних рублей 60, махну в Мадрид. Уж очень хочется Веласкеса увидеть. Я усталости в этом смысле ни малейшей не чувствую. Память у меня, оказывается, самая свежая и изумительная. Все помню — до складок платья на картинах, и только жажда, жажда.

Видел Вистлера[34]. Ах, если бы Ты знал! Конечно, он у сецессионистов. Но эти сецессионисты поразительны. Немцев там, впрочем, мало,

* «теперь любимец изысканных знатоков» (*нем.*).

** «бесконечная правда и ясность локальных тонов, сияние красок, широта и сочность трактовки, твердость рисунка, игра уверенной руки» (*нем.*).

а вот французы, голландцы, а главное англичане, голландцы. На Берлинской выставке — это сколок, но смешной на выставку нынешнего Secession в Мюнхене. Какую тут Штук[35] штуку выставил. Это совсем молодой человек, и на днях назначен профессором в здешнюю Академию. Это значит другими словами: ты первый в настоящее время рисовальщик новой Германии. Ах, что это за художник[36]. Видел и Бёклина: старые вещи удивительны, а новые никуда не годятся, стар что ли стал, ему около 70 л.[37] Он тоже сецессионист. Да кто теперь не сецессионист. Как это характерно — все талантливое в Париже составило Secession refusés (Champ de Mars), все талантливое тут — Secession, в России (Москве и отчасти Петербурге) назревает то же самое отделение Коровиных, е. с.[38]

Ну, до свидания. ⟨...⟩ Твой *Игорь.*

В Венеции пробуду не меньше недели в Casa Kirsche. ⟨...⟩

29. В. Э. ГРАБАРЮ

Инсбрук, 20 авг.[уста] 1895 г.

Вот Тебе из Инсбрука письмо. Дедушка очень обрадовался моему приезду, и я себя здесь также чувствую легко, как в Мюнхене в эпоху существования с Марксом. ⟨...⟩

Дедушка здоров и свеж изумительно, ходит по горам и того удивительнее. Когда на днях тут был Ант.[он] Сем.[енович Будилович] с Лидой[39], он был с ними на верхушке самой высокой из здешних гор. [Будилович] со мной ходит целый день и все показывает и рассказывает с такими историческими справками, которых ни в каком бедекере нет. Он большой весельчак. Недавно он имел курьезный разговор с одним, как он говорит, очень почтенным немцем. Дедушка спросил его, что это, собственно, может означать это загадочное слово Vilten (часть города, собственно, пригородное село). Тот говорит, что это кельтское слово, и прежде село называлось еще на памяти теперь живущих людей Veldedina (между прочим в Vilten'e есть и гостиница Veldedina до сих пор). Dedina, оказывается, у всех славян называют село, от деда, дедовщина.

Дедушка ему ничего не сказал, но спросил, откуда слово сил или сила (sil, sila), приток Инна, который тут же в него впадает. Это, говорит, тоже кельтское слово и означает Kraft, так как река обладает огромной силой, и на ней исстари масса мельниц. Тут есть гора, профиль которой — совершенная нога человека, согнутая в колене. Она называется «Nogspitz». Оказывается «Noga» по-кельтски — нога; в том же роде inn и сто других местных названий, которые будто бы все кельтского происхождения. Дедушка ужасно смеялся открытию, сделанному немцами, по которому выходит, что кельты собственно никто другие, как славяне.

Дедушка массу работает, читает и пишет. Каждый день он получает массу писем, на которые приходится отвечать, т. к. письма с вопросами

и по разным разностям. Он получает, между прочим, и Энцикл. слов Эфрона. Я нашел там и его и показал ему. Он не читал, и хотя написано очень лестно, но он нашел, что факты какие-то случайные и ничего не говорящие[40]. Он удивительно знает историю и еще лучше все, что относится к религии, историю церкви, во всяком случае, мог бы у нас с бо́льшим успехом читать, чем петербургский батюшка в университете. На Тебя он сердит за то, что Ты не побоялся поехать в такое опасное место, как Пешт, а к нему не заехал, точно знал, что встретиться с врагом космополитизма неприятно.

Насчет наших прошений и ходатайств у Остен-Сакена, оказывается, хорошо, что мы еще не подали. Дедушка открыл мне такие вещи и подробности насчет папы и того, что раньше было, что, оказывается, подавать прошения и думать нечего[41]. В Париже переговорим подробно. Письмом неудобно и трудно. Во всяком случае, потолковать необходимо, потому что чрезвычайно серьезное дело. Завтра двигаюсь в 7 ч. утра в Венецию (прямо) и в 6½ в. буду уже катить на гондоле к Casa Kirsche, хотя пиши уж лучше, на всякий случай, poste restante, *Grabar*.

Ну, будь здоров.

30. В. Э. ГРАБАРЮ

Венеция, 29 августа 1895 г.

Получил от Тебя здесь три письма — два открытых и одно закрытое. И хотя они довольно противоречивы в тех местах, где идет речь о Твоем отъезде из Берлина, а главное, времени отъезда, но если судить по второму письму, Ты остаешься в Берлине только до 3—4 сентября. Я, с своей стороны, постараюсь по возможности сократить свое путешествие по Италии. Из Венеции выеду или послезавтра, или днем позже. Во Флоренции буду не больше 3—4 дней, один день, вероятно, в Болонье, а может быть и всего несколько часов. В Риме два дня вначале и день на обратном пути. В Неаполе два дня. Затем поеду прямо на Ливорно, где не остановлюсь (в Пизе разве на несколько часов), в Геную, где пробуду два дня для осмотра художников Генуэзской школы. В Милане два дня. В Лугано два дня, откуда пешком пойду на восток посмотреть и сделать этюд с Лаго да Комо и на запад, к Лаго Маджоре. В обе стороны верст по 13, не больше. В Люцерне остановлюсь на два дня (конечно, везде багаж на хранении на вокзале, а ночевать буду, где придется) для того, чтобы сделать Ausflug * на Женевское озеро через Берн. Следовательно, Ты можешь рассчитать, когда приблизительно я буду там <...>

...Я должен сказать, что богатым немцам далеко до нищих итальянцев по части кухни и, вероятно, именно потому, что последние такие нищие. Так есть, как я ел тут и за такую цену, я в Германии нигде не ел. Но и дешевизна же тут, просто невероятно. Я встретил тут Немировича-

* экскурсию (*нем.*).

Данченко[42], он живет на Лидо,— куда я ездил уже раз 6 купаться. ⟨...⟩ Относительно дедушки я отлично понимаю, что можно наговорить и чего нельзя наговорить. Во всяком случае, у меня будет достаточно материала, что[бы] потолковать нам в Париже обо всем этом. Тогда и расскажу подробнее относительно впечатления, какое на меня произвел дедушка. Теперь могу только сказать, что Мирослав на него очень похож, так сказать, что он похож на Мирослава как-то ловко, хотя для меня это было, конечно, так, потому что Мирослава я отлично изучил уже давно, а теперь в Инсбруке эта аналогия для меня оказалась новостью.

При всем своем уме и честности, он карьеру понимает в совершенно мирославовом духе и никак не может допустить, что можно быть человеком, не служа. Даже литературу он считает делом очень хорошим и полезным, но не самым важным. А живопись — это уж гораздо меньше. Самое лучшее — это наука, и Ты ему тем более кровавую рану нанес, что ни на кого из нашего рода он не возлагал столько надежд, как на Тебя. Впрочем, и науку он иногда как-то вкривь понимает. Напр., он говорит, что на юрид. фак. есть превосходная наука — финансовое право: профессоров-специалистов во всей Европе теперь сплошь да рядом государство призывает к себе на помощь в важные минуты, а это одно из высших назначений человека. И затем прибавил, теперь большинство министров финансов из профессоров. Вот бы мне поменяться ролями с Кохановским. Споря со мной относительно литературы, он доказывал, что все это очень хорошо, но что надо иметь, во всяком случае, обеспеченный кусок хлеба. Хорошо быть литератором таким барам, как Пушкин, Тургенев, Толстой, Байрон. Но обыкновенно люди воображают в себе бог знает какой художественный или литературный талант и гибнут, не сумев найти своей дороги, потому что на десятки тысяч таких людей один выйдет Шиллером и ни один Микеланджело. Между тем кто был тот же Гете? Все-таки чиновником и остался бы им, если бы не был великим писателем и т. д. Впрочем, всего не передашь. Во всяком случае, он оказался для меня не совсем таким, каким я его себе представлял. Положим, отчаянным реформистом, уверяющим, что единственная свободная страна, по его собственному опыту,— Россия, ярым противником конституции, которая служит только средством для прикрывания всевозможных мошенничеств королей и депутатов за спиной народной воли и т. д. ⟨...⟩

Теперь, как видишь, я ответил Тебе на все Твои вопросы самым добросовестным образом и могу вернуться к своему путешествию. Дорога из Инсбрука в Alu была рядом волшебных картин. Не помню, писал ли я Тебе, что поезд идет в гору и поэтому делает отчаянные зигзаги, возвращаясь на прежнее место. Не доезжая Бадена, я вышел из вагона с несколькими пассажирами, прошел пешком через горы (полчаса) и все-таки на десять минут мы пришли раньше, чем поезд, на ближайшую станцию. Этот сюрприз сделал нам один старожил-тиролец. Это было очень забавно, хотя я побаивался опоздать. Мы проехали больше 20 туннелей в Австрии и 4 в Италии. Около границы за несколько станций публика в вагоне постепенно переменилась, и остались одни итальянцы, всего два немца и я. Мне стало по знакомой привычке грустно. Первый итальян-

ский диалог я имел с facchino *. Оказалось, что весь запас взятых мной у моего словаря фраз гениальным образом подошел под все нужные мне случаи, и мне никто ни разу не ответил по-немецки, хотя они, по-видимому, понимают язык. Таможенные досмотрщики представили мне первый образчик итальянского, пока, я надеюсь, только обер-итальянского остроумия. Когда они увидали мой чемодан, то разразились страшным хохотом, осматривая его со всех сторон, и все повторяли «armonica, signore, armonica», и хохот снова. Потом они, по-видимому, сказали несколько чрезвычайно остроумных вещей, потому что пришли все сторожа и тоже очень весело смеялись, и в заключение сказали мне несколько лестных слов. Но я не понял ни того, ни другого. При слове sigari мое самочувствие вернулось ко мне снова, и я великодушно протянул им пачку в 20 штук, которую благополучно спрятал снова. Чемодана не осматривали, но зато заинтересовались ящиком с красками, который я и открыл. Они перебрали все краски и остались, по-видимому, очень довольны, когда я им объяснил, что это, собственно говоря, pittura **, а я ни больше, ни меньше, как pittore ***. Отсюда я был вправе сделать следующий вывод: народ очень веселый, очень великодушный и очень любознательный. Спустя несколько станций я умственно присоединил к этим глубокомысленным выводам еще один: не очень быстрый народ. Тут звонки, тут по 15 мин., даже по 20 на станциях сидят, и везде буфеты: совсем юго-зап. ж. дороги. В Вероне я пересел на treno direttissimo **** и уже мчался с ужасной быстротой и без остановок на многих станциях. Расстояние от Падуи до Венеции было особенно стремительно пройдено. В полчаса с небольшим.

Описывать впечатления, которые я испытал, усевшись в гондолу и покатившись по Canale Grande, я не стану, потому что совершенно бессилен передать даже сотую долю того, что я тогда чувствовал. Скажу только, что это было как раз тогда, когда верхушки всех palazzo были озарены красивыми лучами заходившего солнца, и я понял, что о Венеции нельзя ни писать, ни рассказывать, а можно только видеть, чувствовать и переживать и, вероятно, вспоминать. Все, что я увидел потом и что вижу и не только вижу, но и слышу теперь, только укрепило во мне это первое впечатление. На каждом шагу история, да какая-то особенная, полусказочная, полуволшебная история, полная тайн и загадок. Боже мой, что это было за удивительное время, время Тицианов, Веронезов, Тинторетто [43], Джорджоне [44], волшебников-архитекторов! Как-то иногда не верится и все нет-нет, да и придет в голову, уже не в Берлинской ли я Венеции, а все остальное, не обман ли это. А жизнь здесь! Все красота, дивная красота: черт знает, откуда они находили столько красивых женщин, мужчин, девочек, мальчиков,— каждый из них статуя. Сколько раз как идиот останавливался я на улице и стоял, смотря на какую-нибудь грязную венецианку, которая, сидя на грязном полу (ведь нет

* носильщиком (*ит.*).
** живопись (*ит.*).
*** живописец (*ит.*).
**** прямой поезд (*ит.*).

мостовой, все полы, мозаики, мраморы, больше мрамора, чем красавиц), обсыпает какие-то спицы какой-то мукой. Или уличные девчонки. Остановишься и не можешь оторваться, смотришь и улыбаешься во весь рот, жаль только, что она сейчас же замечает впечатление и уже протягивает черную руку: un soldette... * А сколько тут музыки, piazza di S. Marco вечером, riva degli Schiavoni, на Lido, на Murano, в giardino pubblico, перед разными кафе на площадях, все музыка и музыка. Мальчишки, насобирав окурков сигар и накурившись вдоволь, принимаются плясать, после музыки поют и, наконец, ночью налепятся на ступеньках palazzo, памятников и набережных и спят, как самые беззаботные существа в мире. Но особенно хорошо вечером на Canale Grande недалеко от начала. Тут перед одним домом устроена на барке какая-то импровизированная эстрада. Около восьми часов здесь начинается концерт, играет оркестр, поют певцы, певицы, играют солисты, а кругом сотни гондол нос к носу, и все слушают. Аплодируют едущие и гондольеры, последние громко выражают свое одобрение фаворитам и острят над певицами, которым не протежируют. Раза два или три в вечер с гондолы на гондолу перепрыгивает один из певцов и собирает мелочь. При этом он тут же или споет что-нибудь, или отломает какое-нибудь колено, или пересыпается остротами с гондольерами и публикой, и должно быть очень смешно, потому что все хохочут, а таможенников как будто не видать. Все это залито светом, над головами висят бумажные фонарики, а выше луна. Теперь как раз почти уже полнолуние. Удивительная это жизнь. На Лидо купанье тоже для меня новость: в первый раз приходится какие-то розовые коротенькие кальсончики надевать и ходить между дамами в таких же костюмах. Сначала было как-то не по себе, но потом привык. Как-то все это очень просто, но совсем не скверно, так, как купались, вероятно, греки, с той разве только разницей, что последние купались без кальсончиков.

Я сделал очень хорошую вещь. Пошел к консулу и при его помощи достал из direzione ** даровой билет для осмотра на целый год Palazzo Ducale и Accademia delle Belle Arti [45]. Явившись во Флоренции и Риме, я уже по этим билетам получу и там. Это мне сохранит по крайней мере 70—100 лир, т. к. везде приходится платить по 1(50)—2(00) лир, а иногда в день три раза пойдешь, а уж два раза необходимо. Это купил я, впрочем, ценой простоя одной всенощной и одной обедни (или, вернее, конца их) в греческой церкви. Он очень мил и познакомил меня кой с кем здесь, между прочим, с настоят. пос. церкви в Риме архим. Пименом [46], который пригласил меня в Рим, к себе. Его судьба очень интересна. Он юрист, оконч. Моск. унив., слушатель Грановского еще и Шевырева, товарищ С. М. Соловьева, Кавелина [47], Фед.[ор] Мих.[айлович Дмитриев] был годом или двумя моложе его, но он его отлично знал. Интересный старик. Павлу Ив.[ановичу Новгородцеву] передай мой привет и особенную благодарность за то, что он отбил у Тебя для меня «Казу Кирша» [48]

---

* сольдо *перен. денежку* (*ит.*).
** дирекция (*ит.*).

от Зондвирта. Я действительно приобрел знакомых. В первые два дня я ходил везде с одним прусским Amtsrichter'om * и прусским лейтенантом. Первый очень интересен, doch Jurist **. Потом сошелся с членом Курского окружного суда[49], судьба которого не менее любопытна, чем судьба архимандрита-юриста, кстати первого архимандрита, пожелавшего доказать, что за границей русский монах может ходить в своей рясе и клобуке, как ходят армяне и те же католики. Правда, тут собирается сотнями народ, но он не смущается, нарочно останавливается посредине улицы и идет дальше только тогда, когда уже трудно пробиться через толпу. Он был тут временно для купаний на Лидо. Так вот этот член суда был блестящим гвардейским офицером, кончил артиллер. Академию и был в конно-гвард. артиллерии, тогда самый блестящий и недоступный полк, где всего несколько офицеров, и почти все великие князья. Ему не правилась военная служба, и он поступил в Юрид. Акад., но возмущенный одним процессом, который убедил его в отсутствии права и справедливости, если они обретаются под покровительством военного министра, решил во что бы то ни стало переменить службу на гражданскую. Он все еще числился в гвард. артиллерии, и так как великие князья были заинтересованы его выходом, чтобы получить повышения (они до генерала теперь на общем положении), то принялись всячески хлопотать. ‹...› Он страшный земец, кроме того, необыкновенный поклонник Петрункевича[50], перед деятельностью которого совершенно благоговеет, и решил на след. земском съезде прямо подойти и познакомиться с ним. Сегодня он уехал, и я потерял в нем необыкновенно интересного собеседника. Он так очарован Венецией, что решил на след. год насильно жену повезти сюда и прожить два месяца. Зимой приедет, вероятно, в Петербург, где его тесть живет, изв. архитектор Чагин[51].

Сам он Климантович. Наконец, познакомился я еще с худож. критиком «Temps»[52], который пишет книгу о Венецианской школе и собирает материал. Мы обошли с ним по крайней мере 30 церквей и, может быть, поедем завтра по соседству с Венецией около Treviso, где находится единственный в мире несомненный Джорджоне[53]. Потом поедем во Флоренцию, откуда он прямо домой. И все это Casa Kirsche. Ну как же не благодарить.

Однако я вижу, что это уж чересчур. Я пишу ровно два часа это письмо, ни на минуту не передохнув, и совершенно пе заметил, как уже третий час пошел. Если бы я пе посмотрел на часы, то Ты получил бы еще третий лист и имел бы удовольствие читать дальнейшие мои приключения и приятную обязанность заплатить, весьма впрочем и теперь вероятный, почтовый штраф.

Ну, будь здоров.

Весь Твой *Игорь.*

---

* служащим суда (*нем.*).

** все-таки юрист (*нем.*).

31. В. Э. ГРАБАРЮ

Флоренция, 8 сент.[ября] 1895 г.

Наконец, как видишь, выбрался из Венеции, чем в душе очень доволен, так как я сильно начинал побаиваться и сам, как бы не застрять там надолго. Да, впрочем, и то две недели просидел. Casa Kirsche свела меня еще с одними путешественниками, семьей русского доктора из Москвы. Он едет с женой, с дочерью лет 11—12 и гувернанткой. Что самое курьезное, так это то, что у них точь в точь такой же билет на Рим, Неаполь, Genova, Милан и Chiasso, как у меня, вплоть до Кельна. Мне это удобно во всех отношениях. Во-первых, когда едешь такой семьей, то все дешевле, начиная с разных мелочей носильщикам, Aufbewahrung * и т. д. и кончая даже пансионами, в которых дорожат компанией из 5 человек и уступают. ‹...› Но самое главное преимущество такого путешествия заключается совсем не в этом. Если бы я путешествовал один, то, наверное, застрял бы во Флоренции еще дольше, чем в Венеции, потому что осматривать тут гораздо больше кой-чего найдется, и когда едешь в таком обществе и дорожишь им для будущих скитаний, то само собой разумеется, приходится себя же ‹...› нахлестывать и подгонять. И все это Новгородцев наделал с своей Casa. У Нардини[54] теперь решительно ни одной души, кроме нас, нет. ‹...› Ты можешь себе вообразить, как мы себя тут хорошо чувствуем. В первый же день докторша стала играть на рояле. Тут куча нот и особая гостиная, очень уютная. Все сразу почувствовали себя как дома, как будто мы тут давным-давно живем. Немчик все хотел русские песни послушать, но как на зло ноты все из Вагнера, забытые, вероятно, немцами, и Верди, оставленные, конечно, американцами. Тут совсем нет той чинности, какая была в Casa Kirsche, где такая масса прислуги и женской, и мужской и где хозяин такой важный джентльмен. Здесь сам Нардини — необыкновенно симпатичный итальянец — обедает в одном жилете с своим поваром, сидящим совсем без жилета, и лакеем, единственной прислугой, т. к. горничная, которую я всего раз видел и то за столом во время обеда нардиньевского, по-видимому, жена Нардини, и комнаты убирает собственно лакей, веселый и очень милый. И Нардини, и Джузеппе не нахвалятся друг на друга. Первый клянется, что Джузеппе у него пять лет служит и самый честный малый во всей Италии, а последний божится, что лучшего хозяина нет во всей Тоскане. При этом оба сходятся в одном пункте, именно, что signori russi самый веселый народ в свете, обстоятельство, подавшее нам повод взяться великодушно за обучение их русскому языку. Едим, когда хотим, т. к. мы тут полные хозяева, и вообще распоряжаемся здесь совершенно без всякого стеснения к обоюдному удовольствию обеих сторон. Одно только очень досадно, что пропадает весь вечер, начиная с 4 часов. В другом месте он бы не пропадал, потому что можно бы ложиться часов в 10 или даже в 9, чтобы вставать в 7 и приниматься за осмотры и шатанье по музеям. Но в этом-то и беда,

* камера хранения (*нем.*).

что все открывается только с 10 час. и в 4 закрывается. Таким образом глупо пропадает полдня. Даже церкви закрыты после 4 и только две-три до 6. Впрочем, это все бы еще ничего, но вот сегодня совершенно неожиданно для нас оказался огромный праздник, рожд. Богородицы, это — второй или третий праздник по значению после рождества Хр., т. к. здесь, кажется, мадонна чтится больше Христа. Сегодня поэтому все закрыто целый день, и он пропадает совершенно. Послезавтра утром в 6 ч. уедем в Рим, вместо того, чтобы ехать завтра. ⟨...⟩

Флоренция сама по себе ничего особенного не представляет, город, несмотря на 200 000 жит., очень некрасивый, архитектура, несмотря на сотни palazzi разных principi времен Medici, не имеет даже отдаленного сходства с архитектурой воздушных венецианских дворцов, даже церкви скучно смотреть[55] после Gesuiti, Gesuati, Scalzi, Maria Salute, San Giorgio Mag[giore][56] и т. д. без конца. Кстати, венецианские церкви я осмотрел очень добросовестно, но все-таки из 96 видел всего около 60; да, впрочем, и между ними замечательных всего 30—35, из них десятка полтора действительно удивительных, настоящих музеев. Здесь я осмотрел их 20, но по живописи немногие из них очень интересные, т. к. Медичи не церемонились и забирали лучшие вещи себе, оставляя взамен копии. Впрочем, есть много Giotto, Gaddi, Orcagna[57] и др. т. наз. «примитивных», которые чрезвычайно любопытны. Кроме того, много Botticelli, Filippo Lippi, Перуджино (учитель Рафаэля), Domenico Ghirlandaio (уч. Мик. Андж.); кроме того Andrea del Sarto. Последнего, впрочем, можно только во Флоренции и изучить, так же как Рафаэля (20 штук), Ботичелли и Перуджино[58], как Веронезе, Тициана, Тьеполо и Тинторетто в Венеции[59].

Галереи Uffizi[60] и Pitti[61] величайшие и интереснейшие в Европе. Можешь себе представить, как я тут себя чувствую среди такого блестящего общества. Кроме того, здесь масса галерей частных и государственных, и затем такие скульпторы, как Донателло, Бандинелли, Бенвенуто Челлини, Мик. Андж., Дж. Болонья (его учен.— гениальный скульптор) и бездна других находятся на открытом воздухе, разбросаны по разным площадям, мостам, по нишам дворцов и т. д.[62] Даже досадно за них. Скульптора Мик. Анджело можно опять-таки только во Флоренции изучить, как его же — художника только в Риме[63]. Сам город грязный, а главное пыльный, вроде Измаила, что после Венеции при здешней жаре делает воздух совершенно удушливым и жизнь почти невыносимой. ⟨...⟩ Сирроко в самом разгаре. Луна тоже полная, благодаря чему и Венеция, и даже Флоренция ночью красивые необыкновенно. С билетом от Министерства народного просвещения, полученным мною еще в Венеции и сослужившем мне уже там хорошую службу, я тут безо всяких затруднений получил билет на бесплатное осматривание в течение целого года (увы) всех галерей и достопримечательностей Флоренции, имеющих отношение к искусству и даже не всегда его имеющих. Это — огромное сбережение, т. к. тут мне по три раза в день случалось бывать в Uffizi и Pitti. Интересен тут Casa Buonarroti[64] (Микеландж.), где он жил, с его мебелью, рабочими принадлежностями, его юношескими, даже дет-

скими (13 л.), произведениями, также как и позднейшими. Интересна и Biblioteca Laurenciana [65], построенная Мик. Андж. с оригинальными рукописями Боккаччо, Петрарки и т. д.; дом Данте и масса других достопримечательностей. Что касается Болоньи, то там мы переночевали в пансионе Fossati (6 лир), в очень удобном месте. В галерее Академии Худ. [66] есть много чудных вещей, целая зала Гвидо Рени, братьев Караччи (они Болонской школы) [67] и знаменитая «Цецилия» Рафаэля, знаменитая, к сожалению, только тем, что она писана Рафаэлем. Куда же ее сравнивать с «Сикст.[инской] мадонной» или с дивными картинами Uffizi и Pitti. Рафаэля в первый раз я почувствовал колоссом в Дрездене, но совсем преклонился перед ним только в Pitti (M. della Sedia) и в Uffizi (Fornarina и др.) [68]. Да, это были художники. Кроме галерей Академии в Болонье есть несколько интересных церквей и знаменитая статуя какого-то князя раб. Donatello, первая бронзовая статуя Ренессанса (раннего) [69].

В Падуе мы остановились всего на 4 часа осмотреть Il Santo (San Antonio), где есть фрески Mantegna и Giotto [70]. В Болонье есть, впрочем, еще кое-что интересное: знаменитый фонтан «Нептун» (Дж. да Болонья) [71] и две наклонные башни, самые будто бы известные и чуть ли не единственные после Пизанской [72]. Кроме того, в Падуе, в одной церкви (S. Giustina) — большая вещь П. Веронеза [73]. Но можешь себе представить, я забыл Тебе сказать, в Венеции в Chiesa di S. Sebastiano есть 20 картин Веронеза [74]! Вот, кажется, все более или менее интересное. Надо Тебе сказать, что я в нашем обществе слыву за величайшего знатока итальянского языка, так как все итальянские разговоры и расспросы в вагонах и в городе, в Casa (тут не говорят иначе) приходятся на мою долю. Нечего и говорить, что главная заслуга в этом приходится на долю моего словарчика, с которым не расстаюсь и который буквально ни разу до сих пор не изменил мне: гениально составлен. Благодаря частому пользованию я действительно могу совершенно свободно изъясняться по поводу всего, что мне надо, даже не выдавая моего маленького секрета. Но, конечно, в трудные минуты все-таки приходится вынимать его, когда хочешь сказать более по-итальянски; да это и очень полезно, потому что всегда прочтешь кстати два-три слова и выражения лишних, попавшихся на глаза.

Ну, до свидания. В Риме я три дня теперь пробуду и два на обратном пути, иначе нет возможности хоть что-нибудь увидеть, я испугался, когда заглянул в бедекер (купил за 12 лир всю Италию). В Неаполе дня три, а то не увидишь Везувия, Помпеи и Капри. На все по одному дню. Зато след. остановка день в Ливорно (для Пизы) и день в Генуе (для Монако). Из Рима напишу.

32. В. Э. ГРАБАРЮ

Неаполь, 17 сентября 1895 г.

...Я везде застреваю на неделю, если рассчитываю пробыть три дня, и на две, если думаю остановиться всего на 5 дней <...> Признаться, меня очень мало интересует то, о чем кричат все, все эти так наз. points de vue *, на которые тащат все гиды. Мне надо только искусство, искусство и больше ничего. Ах, Володя, только теперь я чувствую, осязаю, так сказать, всем своим существом эту беспредельную, безумную, ничем не заменимую и не вознаградимую любовь. Ну, у кого подымется рука на меня, у кого повернется язык засыпать меня упреками за эти фотографии. Ты знаешь, что каждый раз, когда я захожу в эти проклятые магазины, всегда после того, как увижу уже все в городе, со мной делается что-то невероятное. Я набираю незаметно на 200—250 фр. и, когда все выбрано, что мне бы хотелось иметь, я начинаю откладывать, отбрасывать и снова отбрасывать понемногу то, что хватает сил отбросить, и мне кажется, что вырываю каждый раз по нерву из себя. После трех-четырехчасового терзания у меня начинает кружиться голова, колени дрожат, и меня всего треплет, как лист осенний. Когда я возвращаюсь домой, я совсем разбит. Ну, скажи, Володя, милый, повернется у Тебя язык меня упрекнуть? Когда я выхожу из лавки и вижу людей расфранченных, разодетых, в окне ресторана, в модном экипаже, то мне хочется его съесть целиком. Ах, мне бы хотелось быть богатым только на 6—7 лет, т. е. как богатым — иметь 100—150 руб. в месяц. Я не сидел бы в Петербурге, я учился бы здесь, в Италии, Париже, Лондоне у Вистлера, в Мадриде у Веласкеса. Я знал бы, куда идти и как идти. Теперь же эти фотографии мне в Петербурге будут напоминать каждый мазок, каждый штрих великих мастеров, о которых я прежде не имел и представления. Мне стоит только посмотреть на фотографии, и я вижу картину.

В Риме меня ждало целый месяц письмо от некоей Веревкиной [75], дочери Петербургского коменданта, аристократки, которая знать не хочет света и только живет для живописи. Она — необыкновенный знаток искусства, на ее вечерах бывает постоянно Репин, который ценит ее понимание — в понимании она гораздо выше его, художница талантливая, много выставляла, но считает себя величайшей бездарностью, т. к. слишком много и хорошо понимает. Это письмо состояло из 16 страниц. Боже, что она мне написала, какие вопли слышались из строк этого письма. Она пишет, что все они, т. е. весь наш кружок, присосутся, как пиявки, к этим фотографиям, и никто их не оторвет от них.

А какие-нибудь киселевы, лемохи, маковские или ярошенки [76] с улыбочкой говорят об этих дивных, неподражаемых мастерах, не говоря уже о таких, как Botticelli, Mantegna, Fra Beato Angelico, которые были колоссы. Их только в Италии можно узнать. У них надо учиться любить свое искусство и не уметь без него жить. Botticelli и Filippino Lippi и Beato [77] не думали, как Маковский и прочие чиновники и генералы от жи-

---

* видовые точки (*фр.*).

вописи, о казенных квартирах и орденах. Один Репин, да Суриков, да еще два-три и осталось в России таких, которые любят искусство и для него только живут. Однако видишь, собирался тебе писать о Риме, а пока ни слова о нем. Хотел было о Риме написать тебе из Неаполя, а о последнем из Рима, на том основании, что лучше писать о городе, когда из него уже уехал. Но т. к. в Риме придется мне всего один день пробыть, да и то навряд ли: может быть, ограничусь всего несколькими часами, то и попробую написать теперь же сразу об обоих, если только не распишусь так, что и об Риме всего не расскажешь. Сейчас звонят в моем патриотическом отеле, и по сему спускаюсь обедать (Albergo della Patria *). Продолжение после обеда.

18-го. Так как вчера после обеда я не успел Тебе дописать снова, ввиду беседы с немцем, с которым познакомился за столом и который ничего интересного не представляет, однако, то принимаюсь снова за письмо. Я только что возвратился с Капри и имею еще полчаса до обеда.

Рим — прескверный городишко с 300 000 населением. Это действительно курьезная столица: при Нероне в нем было 2 млн. жителей, в конце 50-х и в 60-х гг. 35 000 всего! А теперь несколько больше, чем в Кишиневе, и меньше, чем в Одессе или Варшаве. Город грязный, пыльный, дома ужасные, за исключением нескольких новых построек, которые, однако, долго надо разыскивать. Я все искал главной улицы и нигде не мог найти, наконец, у бедекера прочел, что за таковую сходит у них Via del Corso, напоминающая разве какую-нибудь не только не из первостепенных, но и не из вторых улиц Петербурга. Я этим был совершенно поражен. Бедностью зданий поразила меня и Флоренция, в которой два-три palazzo недурны, остальные (все XV и XVI вв.) безобразны и только и отличаются, что прочностью материала, да, может быть, внутренними комнатами. С венецианскими palazzo их и сравнивать нельзя. Ведь в Венеции и до сих пор продолжают даже новые дома строить по выработанному чисто венецианскому типу с этими чудными кружевными мраморными фасадами. Единственное, что во Флоренции и Риме хорошо, это — памятники и статуи, рассеянные везде по улицам в таком неимоверном количестве, что даже обидно за их авторов: этакие дивные произведения, как, напр., статуи и памятники Benv. Cellini. Giov. da Bologna, Donatello, Michelangelo, и стоят под дождем на улицах, окруженные бог знает какой грязью и какими зданиями. Конечно, есть исключения: во Флоренции есть одна чудная площадь piazza della Signoria [78], необыкновенно напоминающая p. di S. Marco в Венеции, в Риме есть несколько прелестных площадей, напр., dei quattro fontane [79] или Trevi, но Ты понимаешь, что я хочу сказать: нет столицы, не чувствуешь ее. Ведь и в Риге есть старина, почувствуешь большой европейский город, а в Риме нет. Таким образом, весь интерес и смысл города сводится к форумам, Колизею и кое-каким памятникам императорских времен, да к св. Петру. Дворец короля — Квиринале [80], просто насмешка над дворцом: я не хотел поверить, что это действительно Квиринале [89]. Жалкое крошечное здание,

* гостиница «Родина» (*ит.*).

неуклюжее, кривое какое-то, безо всякой архитектуры. Корол. дворцы в Венеции, во Флоренции (он живет, когда приезжает в Pitti, это есть дворец, соединяющийся крытой галереей в целую версту через мост на Арно с галереей Uffizi; ты идешь в Uffizi и за ту же плату можешь перейти на ту сторону города по галерее) и здесь в Неаполе — гораздо лучше.

Что касается до св. Петра[31], то он меня совсем не поразил: или я вообще не падок до этих штук, или я слишком большого ждал, но я разочаровался. С внешней стороны я его никогда не поставлю в сравнение с Исаакием[82], который я так люблю; последний несравненно красивее. Конечно, я совершенный профан в архитектуре, но так, на любителя, на меня он не подействовал. Грандиозности, высоты совершенно не чувствуешь, сам не понимаю отчего. И не знай я, что он гораздо выше Исаакия, я голову на отсечение отдал бы, что он гораздо ниже. Грандиозность его я понял или, вернее, осязал своими ногами, когда шел из одной части Ватикана (соединенного с собором или, вернее, прилепленного к нему сбоку и сзади, отчего он совершенно всякий вид теряет, т. к. Ватикан безобразен и построен, вероятно, постепенно, клетушка к клетушке)[83], где Сикстинская капелла и ложи Рафаэля, в другую часть, где музей — скульптура[84]. Сам Ватикан состоит из 11000 комнат. Для того чтобы обойти крыло собора и его тыл, надо пройти километр. Ну, вот суди, какая это махина. Прочность постройки феноменальная. Фасад отвратительный по однообразию, хотя кажется очень строго выдержан; купол, построенный весь Мик.— Анджело, я все не мог постичь и все мысленно воспроизводил дивный купол Исаакия. Внутри собор производит большое впечатление, кажется как будто действительно довольно большой и поражает массой мрамора. Но все же не поражает так, как Scalzi или Gesuati в Венеции, куда если войдешь, то непременно откроешь рот от изумления. Живописи в соборе нет, т. к. все мозаика, которой я терпеть не могу, потому что это, во-первых, фокусничество и ремесло и всегда коверкает оригинал и упрощает массу переходов и оттенков, а во-вторых, ведь это же всегда копия. Если меня копия мало интересует, т. е. чего мне заниматься копией, заведомо обезображивающей оригинал. Как бы поразительно ни было искусство автора мозаической работы, это все-таки только гаерство, а не искусство. Итак, от Рима осталась только старина, которая действительно интересна. Но опять-таки я ожидал большего, думал в самом деле что-нибудь сохранилось. Оказалось, что о Форуме[85] почти никакого представления себе составить нельзя, и, в сущности, единственное, что сохранилось, это арки Тита, Константина и Септ. Севера[86], кроме того Пантеон, который производит сильное впечатление, и отчасти Колизей, тоже оставляющий впечатление. Пожалуй, еще Термы Каракаллы[87], да Палатинский холм[88].

Опять трезвон, и я снова слезаю вниз, но уж вечером сегодня наверное окончу письмо, т. к. у Тебя может лопнуть терпенье в ожидании этого письма.

Теперь, после того как съел обед из десяти блюд, могу двинуться дальше, не выезжая, однако, все еще из Рима. Я уже говорил Тебе, что

меня не слишком трогает все, что имеет значение необычайного для всех туристов, если это мало касается искусства. Римские развалины меня тронули, но не очень. Прежде всего взяла меня досада на себя и все человечество: действительно, как все это, подумаешь, мимолетно! Строили, строили такие страшилища, как Колизей, или Термы, и что же ото всего этого осталось. Смешно сказать даже: жалкие остатки, которые почти ни о чем не говорят без помощи книжки и ученых. Это даже меньше, чем мумия, которых я столько насмотрелся. Ну и что же, все эти заштопанные, заплатанные развалины просуществуют еще 500 л. Ну, много 1000, да хотя бы даже две; ну, а потом что? Ничего, ни одного намека не останется. Такая тоска берет, глядя на все это, я до сих пор не могу отделаться от этого ужасного впечатления разрушения, которое так и говорит всем своим ужасным, разложившимся трупом: вот вы все такие, вот и ты такой самый. Гораздо лучше сохранившиеся Помпеи оставляют то же впечатление. Обыкновенно мне приходилось слышать рассказы и читать описания всего этого в совершенно другом роде: развалины воскрешали в памяти события, забытую жизнь, и если возбуждали какое-либо чувство, то разве чувство благоговения и совершенно непонятного для меня восторга. Ах, как это все хорошо: вот тут Цезарь ходил, здесь Цицерон речи произносил,— и все это радует, и в восторг приводит. Неужели все это искренно рассказывается и чистосердечно пишется? Огромное впечатление производит разве один Пантеон да Помпеи.

Пантеон остался в совершенно том же виде, в каком был. Теперь это церковь. Тут погребен Виктор Эммануил [89] и напротив него Рафаэль. Кроме них, кажется, только один из пап. Храм не имеет окон и освещается только огромным отверстием вверху на лепном круглом потолке купола, который прикрыт т. обр. только с боков. Все же громадное пространство в середине открыто и не покрыто даже стеклом, совершенно как было при цезарях.

Эти старые стены, отверстие, через которое свободно льет дождь на мраморный пол, потом сохранившийся портик с колоннадой (вход в Пантеон), может быть, и могила Рафаэля — оставляют впечатление. Колизей я осматривал самым подробным образом часа три: колоссальная постройка, впечатление неизгладимое, но опять тяжелое. Катакомбы (за городом, по Via Appia) [90] против ожидания оставили самое легкое впечатление, причиной которого был проводник, монах-француз, очень остроумный, молодой еще, все время довольно бесцеремонно вышучивавший свою религию, святых, мучеников и т. д. Нас, русских, было всего семеро: четверо докторской семьи, я да двое молодоженов (мой товарищ по лицею, старше меня на три года, которого я в Риме встретил). Кроме того, с нами вошла семья в 6 человек, как мы думали раньше, французов, а как затем оказалось, тоже русских,— всех 13 русских и больше никого. Все — хохотали до упаду над остротами веселого монаха, только гувернантка русских барышень, старушка, должно быть рьяная католичка, сердилась. Самое потешное было, когда монах начинал с серьезной миной рассказывать о каком-нибудь мученике, которого нашли в такой-то нише или полке, и потом постепенно отпускал насчет ни в чем не повинного мученика

остроты парижского происхождения. Где ж тут было набираться грустным впечатлениям; как раз паоборот,— это был один из самых веселых эпизодов моего путешествия. Однако центр тяжести всего Рима (для меня, конечно) лежит в Ватикане и в галереях. К сожалению, знаменитые галлереи villa Borghese и Farnese открываются только зимой, т. е. с 1-го ноября [91]. В villa Borghese — лучший Тициан, чем где бы то ни было, в обоих много Рафаэля и др. Это для меня было таким ужасным сюрпризом, что я до сих пор не могу равнодушно об этом подумать. В Ватикане (в музее) [92] я встретил массу старых знакомцев,— по гипсам, конечно: Лаокоона, Аполлона Бельведерского и др., разумеется все оригиналы. Остальных знакомцев встретил в Капитолии (музее) [93]: Венеру Капитолийскую, умирающего гладиатора, Фавна и т. д. Сикстинская капелла оставила во мне такое впечатление, что передать его хотя бы приблизительно нет возможности. Я только здесь понял, что Мик. Анджело не только гениальный скульптор, но и гениальный художник [94]. Его Моисей (статуя самая знаменитая после Давида Флорентинского, которым он стал голова с головой с греками или, во всяком случае, недалеко отстал от них) находится в Chiesa di San Pietro in Vincoli на могиле папы Павла II [95]. Это прескверная церковка, и имеет такое сокровище. Я попал в нее после осмотра Колизея, так это два шага оттуда.

Ватиканский Рафаэль меня совершенно уничтожил, и я в первый раз совершенно безропотно и безмолвно перед ним преклонился. Во Флоренции он велик, но в Ватикане его величие беспредельно. Я говорю о его ложах и станцах — несколько зал с его фресками во всю стену. Это его последние работы, которых он не кончил. Самой последней, однако, считают знаменитое Преображение. По-моему, это самая заурядная, местами совершенно бездарная вещь, и меня берет сомнение, чтобы оно принадлежало все его кисти. Я убежден, что тут дела не обошлись без его учеников, и в особенности без Giulio Romano, может быть 3/4 принадлежит тут последнему. Рафаэль не мог такой плохой вещи написать [96]. В Риме есть еще в Chiesa della S-ta Maria della Pace его известные Сибиллы [97]. Это великолепные фрески. В Пансионе, в котором я был у Signora Rosada, есть в гостиной альбом с эпиграммами, стихами, похвалами Madonne Rosad'е, массой рисунков. Попадается пропасть русских экспромтов и рисунков. Нашел несколько известных европейских авторов, между прочим, имеется и Франц Штук, бывший у нее года три назад. Я не написал и не нарисовал ничего. Русских повсюду такая пропасть, что проходу от них нет. Если в Дрездене я думал, что попал в Лондон или Чикаго, то в Италии, и в особенности в Неаполе, чувствую себя совершенно где-то в Петербурге или по кр. м. в Одессе.

Благодаря тому, что я все останавливаюсь в пансионах, мне пришлось познакомиться с целой коллекцией экземпляров решительно всех народов Европы, исключая балканских славян, турок и греков. У Rosad'ы познакомился с датским скульптором, очень известным, работающим теперь над национальным памятником для Копенгагена. Он 30 л. живет в Италии и говорит по-итальянски не лучше меня. Он откровенно признается, что у него ужасно глупая голова на языки. Вообще эти иностранцы

приходят в изумление, когда слышат, что за одним столом приходится нам разговаривать на четырех языках, иногда на пяти. Я заметил, что всякий из этих господ, начинает ли сам беседу или вступает в разговор, после того как его вызвали на него, начинает с того, что заявляет, что не может достаточно удивляться удивительной способности русских к языкам и непременно приводит в пример своего знакомого князя такого-то из Петербурга или графиню из Москвы, говоривших по-английски, как англичане, и по-немецки, как немцы.

Потом выступает на сцену le comte Tolstoi и иногда «Novoje Vremja» [98]. Там же я познакомился с одним испанцем, очень богатым, должно быть, грандом, т. к. он показывал мне испанские деньги по моей просьбе и показал, между прочим, несколько билетов в 1000 фр., в 500 и т. д. Все билеты снабжены портретом какого-нибудь замечат. художника или писателя, напр. Сервантеса или Мурильо и т. д. Это очень курьезно. Портреты превосходно гравированы на стали. Испанец дал мне массу писем к разным лицам в Мадриде, своим друзьям (он молод и едет путеш. с женой), в числе которых оказался и сын испанского посла в Риме. Он чрезвычайно любезен, везде представляет меня как своего друга. Его теперь не будет там, т. к. он месяца три еще пропутешествует, но если мне не удастся побывать в Мадриде теперь, то он непременно просит приехать к нему на след. год, когда он будет там. О других знакомствах не стоит рассказывать: Ты видишь, что я и так расписался, и едва хватает места для Неаполя.

Напишу покороче; об остальном узнаешь, когда увидимся. Ведь если писать обо всем, так надо каждый день отправлять Тебе отчет страниц в 20. Да и то мало, что я говорю двадцать! Да разве уместится на 20 страницах вся та масса впечатлений, какую переживаешь за один день. Но что самое любопытное, это то, что Ты оказался весьма плохой пифией и не сумел даже порядком и накаркать мне. Я не только не устал от наплыва впечатлений, не только не притупилась у меня жажда видеть все больше и больше, но, напротив, с каждым новым городом или, вернее, музеем она увеличивается.

Кстати, чтобы не забыть, я отвечу пока на те места Твоих трех писем, которые нуждаются в ответе. Это самая лучшая система, ибо нет ничего хуже, как не получить ответа на вопрос, хотя бы взамен этого и получилось четырехсаженное письмо. Итак в беспорядке, как у Тебя.

1[е] письмо. Ты сожалеешь, что я попал как раз не в лунные ночи в Венецию. Совершенно напрасно: как раз все время были упоительные лунные ночи, которые были одной из причин моего продолжительного сидения в этом сверхъестественном по красоте городе. Новгородцев с дорогими туристками [99] же, напротив, должны были попасть в темную ночь. Как это Вы там, господа, просчитались. Или немецкие календари врут больше фамусовских, или Италия и итальянская луна не подлежат действию общих космических законов. Другой альтернативы, мне кажется, не может быть. Интересно будет разъяснить это курьезное обстоятельство. ‹...› После того, что я видел после Берлина, я думаю, что мог бы жить тоже недолго там, и мне бы он надоел. Я жил бы с удовольствием

только в Венеции, Неаполе, Мюнхене и, вероятно, в Париже. Я мог бы видеть в Риме нечто вроде «Сдачи Седана» в Берлине, именно «Изгнание папы из Квиринала и Рима» в Ватикане, но меня решительно это не соблазняет, т. е. ни на одну йоту, чему я искренне рад: это свидетельствует об отсутствии глупой стадности и дурного вкуса. К слову сказать, Папа назло закрывает на целую неделю во время праздников — Ватиканские галереи, а разные областные кардиналы — подведомственные им собрания предметов искусства [100]. Любопытно, знал Новгородцев, что в Милане знаменитая «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи в Chiesa di Santa Maria delle Grazie [101]. Вот будет для него неприятный сюрприз, если он ее не увидал. ⟨...⟩ По поводу твоего замечания, что может быть оно к лучшему, что я увижу меньше, но основательнее, я должен сказать, что, во-первых, увижу ничуть не меньше, а во-вторых решительно ни малейшего смысла не имело бы проехать всю Италию в 10 дней. Теперь я с гордостью могу сказать, что знаю прекрасно ее искусство, очень хорошо города, которые видел, и недурно жизнь в этих городах. Помилуй, я целый день шатаюсь по галереям, церквам, улицам, переулкам и загородным деревням.

Второе письмо (из Берлина в Неаполь): Хотя я купил бедекер по всей Италии (12 лир), т. к. иначе надо было покупать среднюю с Римом и южную с Неаполем (за 24), однако план Неаполя мне очень пригодился, ибо вырывать ужасно не хотелось своего, а тащить всюду бедекер неохота. Итак, я не расстаюсь со своими удивит. словарчиком Meyer'а [102] в одном кармане и с биноклем в другом и с пудом проклятых итальянских медяков в третьем. ⟨...⟩

(3ᵉ письмо — из Парижа — в Неаполь): Во-первых, очень хорошая бумага. Во-вторых, слава богу, что Ты, наконец, в Париже обрел покой, хотя и ненадолго. Мы нагрянем к Тебе и опять взбудоражим Тебя: не везет Тебе. В-третьих, и это самое главное, как я проживу недельку там? Я рассчитываю поместиться у Тебя где-нибудь на диване. Ведь я все равно целый день шатался бы и не мешал Тебе. А как же в такой каморке, где с трудом, как Ты говоришь, одному писать можно, поместиться вдвоем. Тогда мне придется нанимать на неделю меблир. комнату? Досадно, что Париж я увижу в таком оголенном виде, но зато там начинается сезон, все театры открыты, улицы, я читал в «Figaro» [103], оживились уже, аристократия вернулась; это не то что в Италии, где La Scala открывается только 27 декабря, а всякие Боргезы 1 ноября! Глупая страна, и все от жары люди бесятся. А мама пишет, что у них дожди не перестают, и бедный папа в таком отчаянии. Как ему скучно должно быть со своим садом, на который только из окошка любоваться приходится.

По поводу моих остановок я уже писал Тебе, что зайду на почту в Лугано, Люцерне, Базеле и, конечно, дальше сам не знаю. Вероятно, в Брюсселе, если успею добраться. Хотелось бы видеть и этот город: говорят он прелестен и чрезвычайно дешева в нем жизнь.

Итак вот Тебе и описание неаполитанского моего житья-бытья. Видишь, насилу успел с Римом справиться. ⟨...⟩

Игоря Грабаря.

33. В. Э. ГРАБАРЮ

Göschenen, 25 сент. [1895 г.]

Только что проехал С.[ен] Гот.[ардский] туннель. Ехали быстро — 25 м. В Биаско я переночевал, чтобы иметь возможность проехать Швейцарию днем, однако проклятые туннели испортили наполовину всю музыку. Впрочем, тут их все же не то что между Пизой и Генуей — где три четверти дороги приходится ехать под землей. Я, взглянув на карту, думал себе: вот дорога — все по самому берегу моря. Действ. природа — очаровательная, но ее только на пять-десять минут можно было поймать, все остальное время точно ночью едешь. Зато и эти пять мин. сколько наслаждения доставляют. Представь, с одной стор.— безграничное море, по самому краю которого в двух-трех саженях едет поезд, то по плоскому берегу, то по скале. А справа скалы и горы, покрытые внизу апельсин. и лимонными рощами (по всему берегу). А выше пальмами, еще выше какой-то густой, почти горной глубоко зеленой растительностью, не знаю, что это за деревья.

Между ними кипарисовые рощи попадаются, потом итальянские сосны — знаешь, такие развесистые. Успел познакомиться несколько с Генуей — чудный город — после Венеции больше всего поразил Мил. собор [194]. Видел и Cimitero al cena (т. вечерь) Л. да Винчи — гениально.

Сейчас проехал Фирвальдшт[еттер] зее — самое красивое. Из Страсб. напишу. Оттуда прямо в Париж. ⟨...⟩

34. В. Э. ГРАБАРЮ

27-го утром [сентября 1895 г.]

Вчера приехал вечером как раз перед окончанием срока моих злополучных билетов. Я мог добраться и до Брюсселя и даже до Фенье, и все-таки оставалось бы время осмотреть Брюссель (часов 6), Люцерн (2 ч.) и Базель (4 ч.). Но ввиду писем из Монтре, решил бросить билеты и добраться только до Страсбурга, т. к. Новгор. спрашивал, могу ли я сопровождать его спутниц до Парижа отсюда. ⟨...⟩ Он меня не понял, по-видимому, и решил, что я еду прямо на Брюссель, и поэтому след. сопровождать их отказался в Париж. Подумай, какая путаница получилась. ⟨...⟩ Можешь себе представить мое глупое положение. Жить столько времени в каком-то глупом Страсбурге и ждать у моря погоды. ⟨...⟩

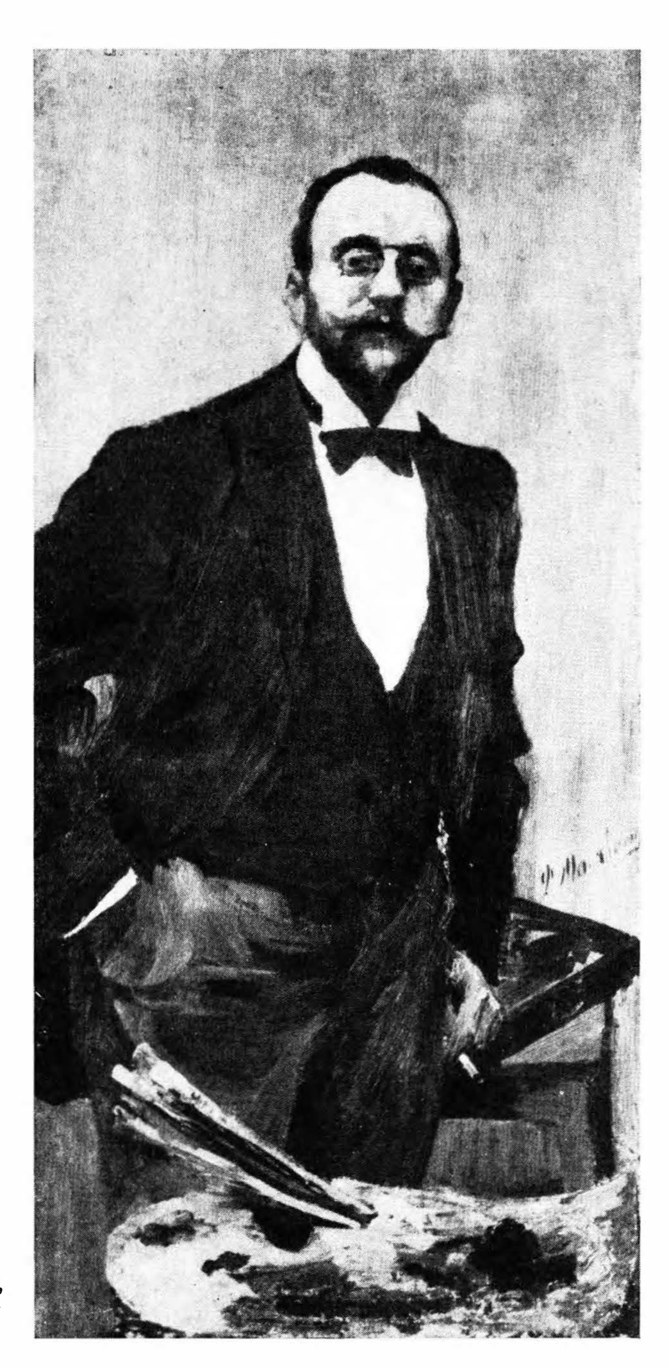
35. В. Э. ГРАБАРЮ

29 сент.[ября 1895 г.]

Итак, это дурацкое положение, в котором я очутился благодаря какому-то недоразумению, или вернее благодаря целому ряду недоразумений, имеет пока только одну хорошую сторону: я могу дописать Тебе то из моего путешествия, чего не успел еще написать, именно о Неаполе, который я Тебе посулил еще в неаполитанском письме. Тогда мы будем с Тобой наконец квиты. <...> В Неаполе мне пришлось пойти в первую попавшуюся по бедекеру гостиницу из дешевых. Дешевизна, однако, оказалась очень относительной, в особенности после того, как мы избаловались у Нардини на готовом вине. В моей «Patria» — правда в великолепном месте, целый дворец с электричеством, которое произвело на меня как раз обратное действие тому, на какое рассчитывал, по-видимому, хозяин: у меня съежилось сердце при мысли о том, во что влетит мне это электричество — отвели мне небольшую комнату, кормили до сих пор лучше, чем где бы то ни было. <...>

В первый же вечер после приезда мы видели какие-то красивые огни над морем и решили, что это, вероятно, иллюминация какая-нибудь на мачтах. Думали было, впрочем, уж не Везувий ли это. Но потом сами рассмеялись своей фантазии. <...> Нам, к нашему изумлению, объяснили, что загадочные огни действительно на Везувии. Он теперь после майского извержения все время в действии и, как только становится темно, он весь в красных огнях. Оказывается, что это не то, что огоньки, а громадные раскаленные массы лавы на пространстве нескольких верст. Днем виден дым, несколько плохо заметный при ярком солнце. Раз при заходе солнца поднялся такой дым, что закрыл огромную часть неба, тяжелый, грозный дым синеватого цвета. Зрелище было удивительное. Это было как раз в тот самый вечер, когда мы (вторично уже, впрочем) поднялись на гору, где монастырь San Martino,— это лучший вид на город, открывающий[ся] весь под ногами с перспективой Везувия, Геркуланума, Сорренто, Капри, Искии,— все как на ладони.

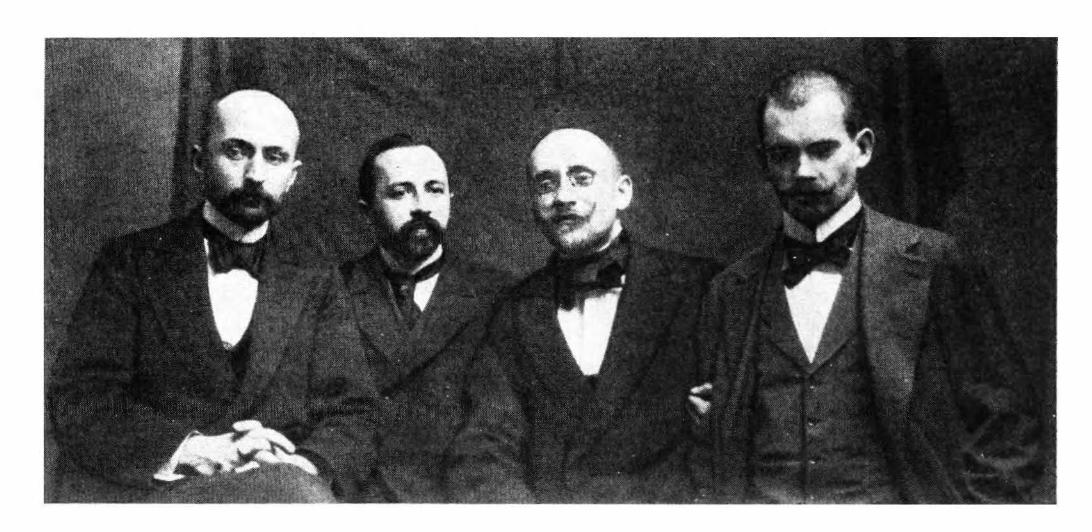
Можешь себе представить, как интересно было видеть при этом Везувий, которому вздумалось пошалить. Он был действительно грозен. Помпеи отстоят верст на 20 от Неаполя, и туда можно поехать по жел. дороге, что стоит 4 фр. туда и обратно. Но при этом мало можно увидать, само собой разумеется. Поэтому мы решили взять ландо и поехать впятером, все русские. Ландо стоило 20 л., и вышло следов.— по те же 4 лиры на брата, а удовольствие гораздо большее, т. к. возница рассказывал все время обо всем, что было интересного по дороге. Он уже старик и говорит, что мальчишкой еще ездил туда и все по этой самой дороге. От Неаполя до самых Помпей тянется как будто один бесконечный город, который продолжается до Сорренто и даже до Амальфи. Сначала я думал, что это все Неаполь, т. к. такие же огромные дома, улицы, вымощенные из огромных плит лавы, как в Петербурге тротуары; но когда через каждые четверть часа стали преследовать нас какие-то чиновники в касках,



Ф. А. Малявин.
Портрет И. Э. Грабаря, 1894 г., Государственный Русский музей.



И. Э. ГРАБАРЬ.
Петербург, 1891—1892 гг.



И. Э. Грабарь в Мюнхене, 1897 г. Первый слева — Д. Н. Кардовский, крайний справа — Р. Трейман

то я спросил, что это значит. Оказалось, что все это dogana *! Из одного городка в другой нельзя без доганы приехать, а тут их целая пропасть городков: сначала Неаполь, потом Salviata, потом Ercolano, Torre Annunziata, Torre Greca и т. д. Помпеи чрезвычайно интерсны: сильное впечатление производят эти улицы, целиком сохранившиеся, здания. Однако разрушено гораздо больше, чем я предполагал. Почти все крыши, само собой разумеется, провалились, тем более, что окна у них были сверху и почти всегда открыты. В некоторых местах сохранились и боковые отверстия с вставленным стеклом.

Бесчисленные вазы и безделушки из стекла, которые все забраны оттуда и помещены в музее помпейском же, а большинство в Неаполитанском — доказывают, что они не только знали и имели стекло, а умели еще выделывать из него такие вещи, до которых мы дошли теперь только, разобрав химически состав из сплавов. В особенности удивительны у них цветные узоры, которые вделаны в самой сердцевине стекла, и сами представляют тоже сплав стекла. Мой доктор пришел в невероятное изумление, когда увидал их хирургические инструменты. Оказывается, у них были решительно все самые тонкие и хитрые инструменты для медицины, какие имеются теперь. Особенно поразило его остроумное и совершенно оригинальное устройство зеркальца для осмотра горла и другого для полости рта вообще. Оно все на винтиках, вставляется в рот, и там вдруг выдвигаются несколько лопаток с зеркалами и освещают благодаря преломляющимся лучам — которые комбинируются по математическим вычислениям, полость рта, как электричеством.

Фрески есть замечательные; скульптура, конечно, вся взята и размещена по разным музеям Европы. Больше всего ее в Неаполитанском музее [105]. Благодаря тому, что статуи были спасены от влияния атмосферы, они сохранились лучше всех других. Совершенно свежие, новые, из белого мрамора. И можешь себе представить, до сих пор еще только половина раскопана, и они подвигаются так медленно. Подумай, какие еще сокровища там найдут, на что могут наткнуться. Интересна система постройки домов, система водопроводов (по чугунным трубам). Кроме того, они умели так имитировать мрамор (состав какой-то), что ты никогда не отличишь его от настоящего. Все дома построены на один лад с крошечными комнатками, и стены как снаружи так и внутри покрыты каким-то особенным цементом пальца на три-четыре толщины. Цемент сверху покрыт краской, желтой, красной, синей, фресками; краска такой удивительной прочности, что найти ее состав было бы чистым благодеянием для искусства. Воображаю, какой красивый вид имели улицы с такими расписанными фресками домами. Помпейцы и нуждались в них, в этих домах, гораздо более красивых снаружи, чем изнутри; они жили ведь только на улице, как венецианцы и вообще теперешние итальянцы.

Понятно, что им важнее было иметь удобные и красивые площади, улицы, здания, театры, чем комнаты, куда они приходили только спать.

---

* вернее — doganiere — таможенник, dogana — таможня (*ит.*).

Театра в Помпеях два: один трагич., другой — комический. Да кроме того амфитеатр, с школой гладиаторов [106].

Окрестности Неаполя чрезвычайно красивы. Капри, впрочем, ничего особенного не представляет, кроме разве дворцов Тиберия. Что, впрочем, любопытно, так это то, что Капри и вообще Неаполь с его окрестностями, после того как я все увидал, заставил меня относиться с несравненно большим уважением, а главное доверием к Амфитеатрову, чем прежде [107]. Ты можешь себе вообразить наше удивление, когда во всех лавчонках, где продаются вещицы из лавы, с нами сейчас же заговорили по-русски. В одной лавке мы были очень смущены, т. к. ругали бесцеремонно этих итальянских макаронщиков, которые все до одного жулики и мошенники. Когда мы, однако, кое-что купили и уже уходили из лавки, один из приказчиков подошел ко мне, другой к доктору и стали так хорошо говорить по-русски, как будто они 10 л. прожили в России. Каково было наше положение.

На пороходе в Капри (туда и обр. 10 л.— ужасная цена!) были продавцы кораллов и разной соррентской и неаполитанской дряни. Все до одного по-русски говорят. Один оказался даже сыном служителя при посольской церкви в Неаполе (до 60-х гг.), в Неаполе же и родившимся, однако русским подданным Михаил Осиповым Беляевым, Тверской губ., Вышневолоцкого уезда. Он говорит: да-с, никак-с нет и т. д. в этом роде. Детей, он говорит, что пошлет в рекруты в Тверь, и ни за что не хочет переходить в итальянское подданство; хотя, конечно, он теперь такой же русский, как я итальянец. Тогда же на всем пароходе был слышен только русский говор. Такой массы русских, как там, я нигде не видел. Когда едешь из Петербурга в Петергоф на пароходе, то иностранцев решительно там больше видно, чем было их на этом пароходе. Просто смешно. Гам, шум, ну совсем мы себя в России чувствовали. Прямо уж и не спрашивают, русский или нет, а обращаются по-русски. На пароходе снуют какие-то господа, и все обращаются по-русски к пассажирам, зазывая их непременно в свой ресторанчик на Капри позавтракать. Мы пошли, однако, не к немцу из Риги, великолепно говорящему по-русски и выдающимся за русского перед нами, а за нашей спиной перед почтенной немецкой четой за настоящего берлинца. Он, должно быть, вроде того кондуктора, помнишь, который па границе так ласково отзывался о немцах. Мы пошли просто к итальянцам и получили за такую измену немедленно возмездие в виде отвратительного завтрака с тухлой рыбой и тухлой говядиной. Впрочем, взамен этого мы получили вознаграждение в виде настоящего амфитеатровского фельетона. Между третьим и четвертым тухлыми блюдами появляются вдруг два господина, один со скрипкой, другой — с гитарой. Поют надоевшее ужасно всем addio, bella Napoli, потом «Napolitana», потом непременно куплеты, заканчивающиеся припевом, в котором я понимал только одно заключительное слово — mac-chero-oni, так тут произносят это любимое блюдо Клебера. В заключение, само собой разумеется, «Siciliana» из «Cavalleria rusticana» maestro Mascagni. Когда все это благополучно окончилось, и к ним посыпалась в дырявые шляпы медь, один из них обращается вдруг к нам и говорит:

а, русски, русски, сичас буду петь, мы и русски песни знаем. И вот тут-то и начинается Амфитеатров, да такой, что, пожалуй, почище настоящего нововременского. На сцену появляются «Ях, вы сени, мои сени», потом «очи черные», «ночи безумные» и, наконец, очень недурно пропел гитарист баритоном «я вас люблю, и вы поверьте». Все завершилось «Боже, царя храни», во время которого нам сразу сделалось почему-то также совестно и неловко чего-то, как это делается со всеми русскими, слушающими за границей свой гимн. Так как пение было с чрезвычайным чувством исполнено и гораздо лучше и трогательнее, чем у московских цыган, то от русских со всех сторон посыпались на итальянцев уже не медяки, а беленькие и бумажки. Они франков 20 получили, потому что один мой липецкий спутник бросил пять лир. Торговки, бабы, лакеи — все понимают по-русски самое главное. Мальчишки всю дорогу галдят: карашё, от карашё! Это было уморительно. На Капри есть еще интересная диковинка, это т. н. голубой грот, в который можно проникнуть только на крошечной скорлупе — лодке, в которой может уместиться лишь двое, и то, въезжая в грот, надо сесть на самое дно лодченки, потому что отверстие в грот всего аршина полтора или и того меньше в вышину и аршина полтора в ширину. Внутри он довольно велик. Но главная приманка его состоит в удивительном оптическом явлении, которое наблюдается, как только войдешь в него. Вода совершенно как бирюза, и вся светится изнутри с дна, освещая снизу и потолок грота. Это происходит вследствие какого-то особенного преломления лучей, поглощающих все цвета, кроме синего, что-то в этом роде: мне объясняли и мне показалось было, что я даже что-то как будто бы и понял,но, как оказывается теперь, ровно ничего не понял. Да, впрочем, это неважно.

Сорренто совсем уж не так красив, чтобы из-за него Тургеневу стоило целую плохенькую комедию писать [108]. Дни праздников о изгнании папы из Квиринала, которые, должно быть, очень напоминали берлинские седанские празднества, я как раз провел в Неаполе и Риме. Ничего особенного не было. Огромные толпы народа, глупые процессии, вечером скверные иллюминации, которые только еще более сгущали и без того удушливый, тяжелый воздух и увеличивали и без того невыносимую вонь. В Риме я пробыл только день, в который успел посмотреть еще кое-что невиданное мною раньше, между прочим, выставку картин (отвратительную — хуже гораздо передвижных) и монастырь капуцинов, в котором есть camposanto (кладбище) тут же в самом здании, состоящее из нескольких келий, унизанных черепами и заваленных костями, составляющими разные фигуры и украшения стен. Среди такой обстановки стоят безобразно улыбающиеся монахи — капуцины в своих рясах, некоторые еще с прошлого и с XVII в. Земля обладает какой-то способностью сохранять от гниения тело, и вот эти капуцины, которые страшно глядят, стоя в своих нишах, действительно сохранили еще кожу, волосы, бороды... Ужасно неприятное зрелище. Я совершенно случайно туда попал, проходя мимо и думая найти живопись. Живописи не оказалось, но зато эти монахи.

Я везу с собой две фотографии,— вот увидишь их, надеюсь, уже на днях. Дорога из Рима до Пизы была ничего себе — море, красивая растительность. Но самая красивая дорога, по какой я до сих пор проезжал, была та, по которой мы проехали расстояние от Пизы до Генуи. Это так назыв. Riviera, которая тянется также и за Геную до самой Ниццы. Жаль только, что эти туннели, о которых я Тебе уже писал, портили все дело, решительно не давая возможности любоваться природой. Относительно Пизы могу сказать, что хотя это городок совершенно во вкусе не скажу даже Измаила — это слишком много, а во вкусе Бендер, но я все же ничуть не раскаялся в том, что там проночевал и осмотрел все, что есть в нем интересного. Т. е., собственно говоря, в том, что я переночевал, и при этом переночевал в такой паршивой гостинице, как «Вашингтон»,— в этом я очень раскаиваюсь. <...> Этот бедекер уже не раз так надувает публику, как мне пришлось слышать от разных лиц. А главное пишет — einfach, gut, billig *. Впрочем, он сам говорит об Италии и о Пизе, что с иностранцев дерут шкуру и только один итальянец может в Италии дешево покупать и дешево жить. Не знаю, может ли итальянец жить дешевле, чем я жил у Нардини, но что лучше устроиться, чем у «Вашингтона», можно, этому я охотно поверю. Впрочем, за все это я был вполне вознагражден пизанским Duomo и пизанским Camposanto, а также и Battistero [109]. Все это, также как и знаменитая наклонная башня,— все преинтересной архитектуры 12 и 13 вв.— находится на одной площади и так. обр. в значит. степени облегчает обозревание. В Duomo я нашел знаменитые картины Andrea del Sarto [110], а в Camposanto целую серию огромных фресок (13 и 14 вв.) Giotto, Andrea Orcagna, Benozzo Gozzoli [111]. Из-за последнего специально стоит в Пизу приехать. Это примитивы — непосредственные предшественники Botticelli, Перуджино и др. Наряду с первыми предвозвестниками эпохи Возрождения в живописи, тут есть и первые — примитивные скульпторы и архитекторы — знаменитые реформаторы Niccolo и Giov. Pisano [112]. Архитектура всех этих зданий чрезвычайно интересна, все построено из белого мрамора, а бесчисленное множество колонн в Duomo было награблено пизанцами во время войн, которые они вели.

Башня очень любопытна тоже.

О Генуе мне нечего прибавить к тому, что ты уже знаешь. Превосходный город, весь залитый электричеством, очень мало напоминающий города Италии, и потому половина города и теперь еще состоит из грандиозных palazzo, которых тут меньше разве только чем в одной Венеции. Каждый дворец — palazzo обладает чем-нибудь замечательным и внутри, убранством, скульптурой, картинной галереей. К сожалению, у меня не было времени осмотреть их. Camposanto считается по массе интересной скульптуры [113] и по памятникам не ниже Миланского.

Жизнь вся на улице происходит целый день и ночь. После Венеции самое поразительное, что я видел, был Миланский собор, на крыше которого я был, само собой разумеется.

* просто, хорошо, дешево (*нем.*).

Cimitero [114] — великолепно. Относительно Леонардо да Винчи ты, кажется, и не знал, что он в Милане. Галерея Виктора Эммануила хуже, чем я думал. Галерея Umberto в Неаполе гораздо грандиознее, да и ряды Московские грандиознее, хотя не так красивы, как Неаполитанская галерея [115].

В Швейцарии я бы не желал жить: там, по-видимому, со скуки умереть можно. Все как-то слишком уж одно и то же, все эти lago и see * и горы и скалы — скука невыносимая! Гораздо интереснее для англичан, чем для художника.

Единственное место, где бы я не прочь жить,— это в Венеции и Неаполе, но главное в Венеции. Ну теперь, Володя, я могу сказать, что мы квиты и мне так и не пришлось Тебя надуть по части Неаполя. Ты знаешь решительно все мое путешествие, как будто сам со мной ездил. Столько писем и в такой короткий промежуток Ты от меня никогда не получал. Если успею еще написать что-нибудь с дороги, напишу, но мне кажется, что это будет уже последнее письмо до нашего свидания. Ведь через несколько дней мы увидимся. Выедем, вероятно, 2го утром, и, во всяком случае, желаем Тебя предупредить, если поедем третьего, но надеюсь уж никак не позже.

Твой *Игорь.* ‹...›

36. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петер.[бург], 30 дек.[абря 18]95 г.

Дорогой Володя! Думал сегодня поехать в Юрьев встретить завтра Новый год, да вот третьего дня свалился в постель: инфлуэнца — не инфлуэнца, а что-то вроде. Доктор запретил выходить. Ужасно обидно.

Что касается Твоего замечания насчет моей расторопности в деле о подданстве, я должен Тебе сказать, что ‹...› через несколько дней я снова отправился к Чернышову мосту [116] и стукнулся в общие дела. Это было самое курьезное из всей моей департаментской Одиссеи. Чиновник, с которым мне пришлось иметь дело, оказался еще молодым вицмундирником, но неимоверно наглым, совсем каким-то становым или квартальным. Он меня на каждом шагу обрывал, как будто он судья, а я подсудимый. Он мне, во-первых, объявил, что с моей стороны смешно начинать такое дело, потому что я — австрийский подданный. Как, я говорю, австрийский подданный, когда я значусь сыном статского советника, отбывал повинность и т. д. Это, говорит, все вздор. Есть у Вас свидет. о принятии присяги?— Нет.— Ну так и нечего нам толковать с Вами: Вам надо принимать подданство, если только Министр внутренних дел изъявит согласие принять Вас в русское подданство. Об Вас след. и речи быть не может.— По поводу же Тебя он заявил, что так как Ты русский подданный (я не знал, есть ли у Тебя полиц. свидет. о присяге, а сказал на авось,

* озера (*ит.*), и озера (*нем.*).

что есть), то и можешь себе ездить, сколько влезет, в Твою Австрию, и русского подданного никто не может тронуть. Я говорю, что Тебе могут там неприятности сделать как дезертиру.— Это, говорит, нас не касается; коли неприятности, так пусть не ездит. Но я говорю, что есть же закон, предусматривающий такое положение.— Никакого такого закона нет, а вы, господа австрийские славяне, так нам надоели, что, право, лучше бы сидели в Вашей Австрии и оставили бы нас в покое.

Само собой разумеется, что пришлось возвысить голос и в конце концов наговорить колкостей и дерзостей. Ну что же теперь делать? Посоветуй. Он говорит еще, что у нас какой-то конвенции нет с Австрией на этот счет. Бог знает, что такое, одним словом. Напиши. Пока до свиданья. С Новым годом. Я думаю весной перебраться в Мюнхен или Париж на несколько лет, если только удастся устроиться с финансами.

Пиши по новому адресу; на старой квартире комнаты не было, и я с осени живу на новой: Вас. о. уг. 5^{й} л. и Академич., пер., д. 1/4 кв. 20.

Твой *Игорь*.

1896

37. В. Э. ГРАБАРЮ

Юрьев, 14 апр.[еля 18]96 [г.]

Дорогой Володя!

Сейчас без четверти 12, и через четверть часа подъедет фурман *, для того, чтобы меня отправить к поезду, который с божьей помощью доставит меня в Питер. Я засиделся здесь порядочно, если принять во внимание, что приехал в страстную субботу. ‹...›

Где мы встретимся за границей, ибо я непременно поеду и, вероятно, в Мюнхен и Париж, и в одном из этих городов застряну, может быть, на несколько лет, в котором, еще не знаю. Устроюсь, может быть, на счет «Нового Времени». Об этом, впрочем, я тебе напишу подробнее из Питера, когда устроюсь с этим делом. Тут провел время очень хорошо. ‹...› Очень не хочется уезжать. Ну, пока до свидания. Фурман ждет, и лошадь многозначительно топчет ногами уже минут десять. Кстати, впрочем, ничуть не кстати: читал тут Герцена, что, может быть, и отразилось несколько на этом легкомысленном послании. Боже, что это за колосс, я совсем был без ума от него. И такой гигант так мало доступен. Ну, будет пока.

Твой любящий брат *Игорь*.

---

* извозчик (*нем.*).

38. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

С.-Петерб[ург], 18 апр.[еля 18]96 [г.]

Дорогой Дмитрий Николаевич! [1]

Экая ведь незадача. Вы уехали в воскресенье вечером, а я в понедельник утром был уже тут. Разыскал Петра Евг.[2] и получил Ваше письмо. Эх, Дмитрий Николаевич, как Вы меня резнули этой фразой: «Если Вы, став учеником мастерской, не раздумали ехать за границу...» Это так обидно, что и сказать нельзя. Выходит, что я так нес всякую околесицу до поры до времени и на всякий случай, а перешел, и шабаш, мол, будет, мол, баловаться. Ну да это так, к слову пришлось, а собственно оно и отвечать на это не стоило, а мы лучше о деле. Возможны только две альтернативы тут, поскольку дело касается меня. **Или** я, при всех моих усилиях лезть на стену, не смогу или не сумею устроиться так, чтобы надолго поехать за границу, **или** я так устроюсь. В первом случае я все-таки безусловно еду и не дальше 15—20 мая на все лето, а, может быть, **и на целый год**, во втором — я поеду лет на 5 и, вероятно, не ограничусь Мюнхеном и Парижем, а побываю и в Испании, и в Англии, где может оказаться возможность и поучиться, чего заранее предсказать нельзя, конечно. Так вот, Дмитрий Николаевич, в каком положении находится дело.

Следовательно, основываясь на удивившей, признаться сказать, меня категоричности Вашего письма, я могу сказать, что никакие силы земные, а небесные и тем более, не послужат помехой тому обстоятельству, что во второй половине мая мы будем шагать по Берлинской выставке и затем по залам обоих Салонов [3] в Париже. Салон только что открылся и, говорят, превзошел все бывшие раньше. Эдельфельт [4] получил письмо и говорил. Даньян-Бувре [5] написал «Тайную вечерь» совсем по-своему: сидит Христос с бокалом кровавого вина, и кругом него столпились ученики,— все **юноши**, с жадностью ловящие его слова. Цорн [6] удивителен, Брэнгвин [7] тоже. Кстати, он показывал портрет последнего с его биографией. В 96 г. ему стукнуло 25! Впрочем, все это предстоит нам увидеть. В Мюнхене, кажется, сецессиона не будет, и он появится на Берлинской выставке, которая в этом году грандиозна, т. к. совпала с 200-летием Академии или чего-то в этом роде. Вы, может быть, удивляетесь, что у меня несколько изменился план. Но, боже мой, как же не увидать Салона? Оттуда можем в Мюнхен. Теперь зарабатываю ресурсы и устраиваюсь насчет корреспонденций (исключительно художественных в большой газете). Репину я думаю ни слова не говорить. Я же не его ученик, и он меня может с полуслова оборвать, сказав, что если бы я был его учеником, он мог бы что-нибудь посоветовать, но совершенно меня не зная, страшно давать какие нибудь советы. Впрочем, как Вы посоветуете. 〈...〉 Мы увидимся еще в Питере и, вероятно, вместе отсюда и двинемся. Я нарочно пробыл долго (около месяца) дома, чтобы потом не сидеть перед отъездом в дальние края и, может быть, надолго, у родителей. Но это между нами.

Весь Ваш *Игорь Грабарь.*

39. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

С.-Петерб[ург], 14 мая [18]96 г.

Добрейший Дмитрий Николаевич!

Приехал из Парижа Мусатов [8] и само собой разумеется, рассказывал без конца про Кормона [9], живопись и т. д. Все то, что я узнал от него, окончательно укрепило меня в моем первоначальном решении: ехать в Мюнхен и там остаться. Принцип Кормона и французов сводится к следующему: надо, чтобы было абсолютно верно нарисовано в смысле пропорций; как Вы этого достигаете, это решительно им безразлично. Меряйте, вытянув, как можно дальше, руку, меряйте десять, сто раз, меряйте циркулем на самой натуре и ставьте двадцать раз отвес, но чтобы было верно нарисовано. Кормон является в известные сроки и говорит: нога длинна, рука велика и в общем плохо, и уходит. Я очень хорошо понимаю, что главная цель — хорошо нарисовать — может быть достигнута при такой системе, но вот вопрос: если это хорошо как результат, то значит ли это, что оно хорошо и само по себе. Боже мой, неужели так надо учиться? Неужели это похоже на искусство? Эта мысль сверлит мне мозг, тем более, что русские вечно протестуют вначале у Кормона против этого, а потом привыкают и говорят, что другого рисования нет и не может быть,— остальное дилетантство. Нет, Миколаич, двигаем, как решили в Мюнхен, а там что бог даст. С «Новым Временем» у меня наконец устроилось, и поэтому теперь почти все шансы за то, что я смогу протянуть несколько лет подряд за границей. Дóма непременно настаивают на том, чтобы хоть недельку-полторы перед отъездом провести у них. Если Вы тоже ничего не будете иметь против того, чтобы лишнюю недельку провести среди Ваших, то тогда сообщите. Второй царский портрет [10] я окончу к 22-му и тогда могу двинуться, а числа 7-го июня можем уже быть на границе. 5-го я именинник, и Вы понимаете значение этого события перед отъездом и пр. Впрочем, Вы возьмите за правило ничем не стесняться и напишите, находите ли возможным или целесообразным мой план. 〈...〉

Сенсационная новость: Щербиновский получил из Берлина официальное извещение комитета выставки, что его барышня (спинкой на солом. стуле) приобретена каким-то обществом за 250 марок (130 р.). Вчера он получил уже и деньги — марками немецкими. Здесь она была им оценена в 50 р. (на учении. выст.), а Визель [11] посоветовал махнуть 250 м., и выгорели дела. Теперь он хочет послать чего-нибудь еще в Secession. Повезло ему в этом году! Премия, продажа, конкурс и еще заграничная продажа. Ну, будьте здоровы.

Ваш *Игорь Грабарь.*

40. А. А. ЛУГОВОМУ

Пока мой адрес:
München postlagernd
Igor Grabar

Париж, 6 июня [1896]
(по-тутошнему).

Завтра еду прямо туда и оттуда сообщу свой настоящий адрес, на случай если что понадобится.

Многоуважаемый Алексей Алексеевич!

Теперь у меня точно гора с плеч: все тексты к рисункам написаны, и вчера я отправил последние семь на имя А. Ф. [Маркса], чтобы не посылать в двух конвертах. Теперь посылаю статейку о берлинских художниках [12]. Кажется, будет интересно, потому что то, что я пишу, совершенная terra incognita в России, и про это никто не слыхал, кроме десятка-другого художников. В «Новое Время» еще ничего не написал, да все время и некогда, слава богу, что разделался с порцией, которой Вы меня угостили перед отъездом: шутка ли, полсотню написать, да какие длинные некоторые!

Весь Ваш *Игорь Грабарь.*

Я собрал, что можно было купить, т. е. фотографии с Берлинской выставки и с обоих Салонов, и буду высылать вместе с текстами. Я думаю таким образом. Положим, с Берлинской выставки такая-то картина Цорна на целую страницу и, кроме того, из его прежних вещей две или одну для воспроизведения в маленьком виде в тексте, и при этом статейку строк 70—120 о Цорне. Таким образом получится ряд монографий, которые составят целую историю (краткую) современной живописи. Что Вы думаете по этому поводу? Если не находите возможным, то черкните, как считаете лучше, в Мюнхен.

И. Грабарь.

41. А. А. ЛУГОВОМУ

Юрьев, 24 июня [1896 г.]

Многоуважаемый Алексей Алексеевич!

Я убежден, что мне доставило еще менее удовольствия прочесть поправку к «Полевому цветку», чем Вам ее печатать. Но я Вам вот что должен сказать: мадьяры, немцы и французы и пишут и произносят имя этого художника всегда только Jaroslaw Wesin — Ярослав Везин, и никогда не Вешин и тем более Въшин [13]. Художественный мир знает только **Везина** (за исключением может быть чехов), и поэтому поправка имеет значение исключительно на почве лингвистической и филологической. Кроме того, я Вам покажу каталоги мюнхенских выставок, где он значится в числе мадьярских художников. Если быть слишком щепетильным, то надо Вам сказать, что и знаменитый Мункачи [14] — не мадьяр, а богемский немец, прозванный Мункачи по местечку того же назва-

ния,— это нечто вроде псевдонима; его брат — родной — до сих пор не Мункачи, а носит немецкую фамилию, я ее теперь не помню. А Везина я никогда не буду называть Въшиным, хотя бы сто тысяч чехов на меня напустилось.

Простите великодушно за то, что я у Вас отнял несколько времени на прочтение это[го] письма.

Весь Ваш *Игорь Грабарь*.

Кстати, Алексей Алексеевич, что это Вы «Сирену» Притвица [15] в символике уличаете. Никогда Притвиц символистом не был, какой он, батюшка, символист, он просто скверный рисовальщик и скверный художник. Символизм — как термин в живописи — характеризует прежде всего самые приемы в живописи и попутно содержание; но в живописи можно писать сколько угодно аллегорических картин и не быть символистам. Об этом мы когда-нибудь побеседуем на свободе, если Вас это интересует. Да, впрочем, Вам гораздо лучше меня может порассказать наш общий знакомый, генерал от символистики, декадентства и мистицизма С. С. Соломко [16]. Хотя он больше генеральствует в последних двух, но теперь символизм с мистицизмом очень близки, и иногда их трудно даже строго разграничить, как, впрочем, и в литературе (Росетти [17] был первый символист, он же и мистик).

Excusez du peu! *

Грабарь.

42. А. А. ЛУГОВОМУ

Юрьев, 1 июля [1896 г.]

Многоуважаемый Алексей Алексеевич!

Посылаю Вам проспекты девяти книжек Гоголя, которые Адольф Федорович [Маркс] просил меня сделать [18]. Я постарался сделать так, чтобы Вам не было много работы: нарочно выдержки из Белинского брал довольно большие, и урезать их легко, а рассчитать строку в строку я не мог. Мне кажется, если Вы их будете пускать теперь, прежде всего надо бы «Старосв. Пом.» двинуть, т. к. публика в некотором недоумении, вероятно, относительно небрежности рисунков и знает, что цена их лежит в современности появления их с самой повестью.

Преданный Вам *Игорь Грабарь*.

43. В. Э. ГРАБАРЮ

Париж, 6 июля [18]96 г.

Дорогой Володя!

Вот уж никак не думал, что нам придется разойтись в Париже: уже скоро две недели, как я здесь, и все ждал, что Ты наедешь, а Тебя нет,

* Не взыщите! (*фр.*).

как нет. Хоть бы Ты чиркнул Ивану Ивановичу[19], как и что, а то ведь, судя по Твоему письму, которое мама переслала мне еще в Берлине, я был уверен, что Ты еще раньше меня будешь в Париже, и написал Тебе даже письмо из Берлина по Щукинскому адресу. Завтра утром едем с товарищем[20] в Мюнхен — в Лондон теперь не сто́ит: скорее за работу, оставив всякие вояжирования,— напиши туда postlagernd * — Igor Grabar. Может быть, Ты еще заглянешь и в Мюнхен. Во всяком случае, напишу Щукину свой Мюнхенский адрес сейчас же, как только устроюсь. Champs Elisées действительно невозможны, но в Champ de Mars'e[21] есть много хорошего. Теперь они оба уже закрыты. ⟨...⟩

На этот раз Париж я лучше изучил, чем в прошлом году, т. к. ни разу не сидел на извозчике и всего раза три или четыре наверху омнибуса, а то целый день пешком и по всем концам. Разумеется, осматривали все, за исключением комнат Марии Антуанетты и произведений в этом вкусе. ⟨...⟩

Твой любящий брат *Игорь.*

Попробуй достать где-нибудь в магазине портрет-фотографию Альма-Тадемы[22] и, если можно, снимок с его мастерской и вышли сейчас же мне в Мюнхен postlagernd. Ни в Берлине, ни в Париже я не мог найти его, а он мне очень нужен для «Нивы».

44. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 22 июля [18]96 г.

Дорогой Володя!

Сейчас получил Твое письмо, и так как на мою долю выпадает в год всего два таких дня, то оно, несмотря на свое микроскопическое содержание, доставило мне большое удовольствие, и теперь я, в свою очередь, хочу его доставить Тебе. Ты и думать не смей проехать мимо меня. Безо всяких разговоров приезжай хоть на недельку сюда, и мы вместе двинем к дедушке: отсюда часа четыре езды. Мы с товарищем купили велосипеды, он уже давно ездит, а я только еще учусь. Все это Ив. Родионыч [Фетов] наделал — завзятый шахматист и велосипедист. ⟨...⟩ Он сочиняет задачи и работает в разных журналах. Премилый человек; без него у нас не было бы такого Atelier, да и вообще мы не устроились бы так. Он пробудет здесь все лето. Недавно только вернулся из Венеции, куда ездил на велосипеде тихой ездой четыре дня. ⟨...⟩

Все художники, мастерские и самая Академия находятся в этой части города, т. е. на самом конце. Кругом деревья, точно на даче. Из нашего окна целое поле видно. Воздух свежий, здоровый. Вообще тут так хорошо, что если мне позволят средства, то я здесь с удовольствием поучился бы года полтора или два и потом еще года на два махнул бы в Париж. Тогда свое школьное образование я мог бы считать закон-

* до востребования (*нем.*).

ченным, и оставалось бы дальше учиться самому, учиться на своих собственных и чужих картинах и у природы. Я думаю, что все это удастся мне. Т. е. так, по крайней мере, я постараюсь устроиться с Марксом.

Зимой, вероятно в январе или в конце декабря, когда в Петербурге будут выставки, я двинусь туда на месяц, а потом хотел бы опять назад. ‹...›

Твой любящий и ожидающий Тебя брат *Игорь*.

45. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 11 окт.[ября, 1896]

Дружище Иван Егорыч!

Вот и тебе цыдулька. Спасибо за письмо с картинкой из Штетина, я тебе тоже картинку приклеил [23].

Портрет я Тебе обещал привезти на рождество, но вот нашел возможность переслать его несколько раньше гораздо более удобным и удешевленным способом. Досадно, что Тебя нет теперь здесь: я бы написал другой, много лучше прежнего. Впрочем, это еще успеется. ‹...›

Твой *Игорь*.

46. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 22 окт.[ября 1896 г.?]

Иван Егорыч!

Ты-таки порядком, я вижу, мутишь маму насчет моих добродетелей. Посылаю Тебе Твоего приятеля, увлеченного остротами, которые он рассыпает направо и лево. Снимок [24] как раз сделан против Минервы [25] и увековечил сразу как здание мюнхенской Академии, так и нашего преподавателя [26], имя которого отныне уже принадлежит истории русского искусства, приблизительно в таком роде, в каком Гирландайо (Guirlandajo) известен потому, что выучил рисовать и писать Микеланджело (вин. пад). Наша веселость объясняется на снимке главным и почти исключительным образом тем трогательным обстоятельством, что вся Минерва в лице Fr. Theres — хозяйской дочки — Хромого брата, Вали, Драйзупа — господин в зеленом переднике, замечательный только в том отношении, что кричит drei supp *! в какую-то кухонную дыру, и даже философа жениха вывалили смотреть. ‹...›

Твой *Игорь*. Кард. кланяется. Ив. Род. тоже.

---

* три супа (*нем.*).

47. А. А. ЛУГОВОМУ

Мюнхен, 24 окт.[ября 1896 г.]

Дорогой Алексей Алексеевич!

Вы говорите, что я не даю о себе знать, мол, хоть бы кистью, мол, чиркнул: вот Вам чиркнул кистью, и получились два приятеля [27], самые усердные анатомы, какие только живали до сих пор в Мюнхене бон.*

Несколько фотографских ферлегерей ** тянут меня за нос, суля изо дня в день выпуск новых фотографий с хороших вещей, и из-за этого я задержался несколько. Скоро закроются (через две недели) здешние выставки, и тогда сфотографируют целую массу картин. Пока все же пришлю на этой неделе кое-что. Неужели с Фрицем Удэ [28] ничего нельзя поделать; я так его облюбовал, и это так ново у нас, ведь Жан Беро [29] и др. всего [лишь] подражатели Удэ. Статью обделаю, употребив все усилия, чтобы сделать что-нибудь интересное, и к выставке французов она придется кстати.

Теперь немножко хвастовства. Впрочем, кой черт хвастовства, это не хвастовство, а радость, потребность сообщить ее Вам, потому что Вы столько раз выказывали участие, в особенности к этой стороне моего бытия. Каждый день приносит мне целую уйму сведений и познаний в моем ремесле, голова кружится от того, что узнаешь, узнаешь и узнаешь без конца по части рисования. Здесь можно учиться. Вы знаете, что это блаженство так учиться и так ясно чувствовать свое движение вперед. Мне совестно думать о том, как я мало, как я ровно ничего не знал, и подлость со стороны Академии держать учеников, надувать их; Академия должна бы сказать всем: вот Вам деньги, уезжайте скорее за границу, пока в Вас не угасла искра и любовь, а мы Вас все равно ничему не научим. Кардовский два года пробыл у Репина и тоже немногим больше моего знал, а что знал, тому приходится переучиваться, и это труднее, чем вновь учить. Я ухитрился сделать такие успехи, что на мои головы наш профессор указывает как на образчик того, как надо учиться, другим. Это я, не умевший ни глаза на место поставить, ни ноздрю нарисовать! Ну как же мне не радоваться? У меня одна только забота, как бы мне хоть один годик поучиться здесь. Никакая мысль о творчестве не мутит моего мозга,— меня томит только жажда, страшная жажда знать, уметь. А зная и умея, можно что-нибудь сделать там, где делают, не зная и не умея в большинстве случаев. Я готов из кожи вон лезть, чтобы оправдать 75 целковых, т. е. не получать их даром. Мне хотелось бы только несколько повременить с рисованием, чтобы не сделать что-нибудь только **немножко лучше** моих злополучных прежних иллюстраций.

Простите меня, если я Вам наскучил; Вам и без моих дел насчет дела не занимать стать. ⟨...⟩

Преданный Вам *Игорь Грабарь.*

---

* добром (*фр.*).

** Здесь — предпринимателей (букв.: издателей) (*нем.*).

48. А. А. ЛУГОВОМУ

Мюнхен, 6 ноября [18]96 [г.]

Дорогой Алексей Алексеевич!

То есть вот какое Вам спасибо за письмо! Оно для меня тем более дорого, что я очень хорошо помню, как у Вас стоит барометр досуга. Я отложил ответ на несколько дней, потому что рассчитывал окончить статью о современной живописи [30]. Вот уже две недели, как я не хожу в Schule*, все приходится сидеть и перерабатывать материал. Теперь решился Вам написать, чтобы не думали, что я Вас могу подвести. Мне осталось только сделать кое-что в конце и переписать. След. статью [31] Вы пол[уч]ите на другой день после этого письма. Надо Вам сказать, что я еще в Париже собирал материал для такой статьи, он разбросан черт знает по каким изданиям, журналам и брошюрам, между которыми одна из самых важных — книга на английском языке, не переведенная ни по-французски, ни по-немецки. Сводить в одно этот материал и сжать оказалось адской работой. Ваше письмо меня застало как раз в то время, когда собирался этим заняться, и теперь пришлось временно все остальное бросить. Но это ничего. Вы пишете, чтобы сделать что-нибудь, что обратило бы на себя внимание. Я попытался сделать все, что мог, поставил вопрос ребром и кажется дал решение, которое может удовлетворить. Вы сами увидите. Это та же нота, что и в статье «Ада Негри» [32], которую мы прочли с наслаждением, как читали и такой удивительный перл, как рассказ Чехова [33] и какого-то совершенного Пушкина — Семенова [34]. Положим, это подражание, но чтобы так ловко имитировать, надо порядочно пороху и самому иметь. Удивительная форма у этого Пушкина.

В статье у меня есть и про французов, и про голландцев, и про японцев, что как раз подходит к трем выставкам, какие одна за другой открываются в Петербурге. Не знаю, нужно ли будет еще об них отдельно говорить. Во всяком случае я приеду в начале декабря, потому что будет еще выставка репинская (эскизов) и кое-какие еще. Я боюсь только, чтобы мне не пришлось застрять в Петербурге; пуще огня боюсь. Но я рассчитываю, что Вы мне поможете, сколько можете, устроить так, чтобы я еще хоть годик мог поучиться; из Вашего письма я увидал, что Вы меня поняли и сами разделяете совершенно те же взгляды, которыми я живу теперь и которые сквозят в статье о Негри. Итак, до свидания. Крепко жму Вашу руку и шлю сердечный привет Любовь Андреевне, Илье Моисеевичу [35] и Юлию Осиповичу [36].

Так Вам нравятся мои фотографии?

Надо будет взять привилегию.

Ваш *Игорь Грабарь.*

---

* школа (*нем.*).

49. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 8 ноябр.[я 18]96 [г.]

Дорогой Володя!

〈...〉 Мама очень забавно приглашает по случаю скорого прекращения велосипедного сезона приехать в Юрьев, где я могу в Манеже кататься. Уж не из-за велосипеда же в самом деле расставаться с Ашбе. Он произвел большое впечатление на наших петербургских академических приятелей, и, как нам сообщают, сюда могут приехать еще несколько человек. Пока приехала Веревкина и один наш приятель [37] — оба ученики Репина. Приехал еще один русский из Харькова, мичман дальнего плаванья, обладающий несомненными способностями к живописи и приехавший по совету Поленова, его родственника, который прямо ему сказал: если хотите чему-нибудь выучиться, то прежде всего уезжайте из России! Потом, вооружившись знаниями, приезжайте и в России найдете пищу для себя. И он будет знать, потому что ему 21 год. Обидно только, что этот русский помещик и штурман — барон Зеддлер [38]. Впрочем, ни слова не говорит по-немецки и православный. А его дед еще был верноподданный Габсбургов. Прочел в «Новом Времени»: «Синод положил причислить Архиеп. Черниг. Феодосия к лику святых, а тело его считать св. мощами». На подлинном собств. рукой написано: «**согласен.** Прочел с умилением». Это так хорошо, что даже грустно. И в святые не проползешь без высочайшего одобрения. Вот пища для Свифта XX века. 〈...〉

50. А. А. ЛУГОВОМУ

Мюнхен, 9 дек.[абря 18]96 г.

Дорогой Алексей Алексеевич. Кажется, я скоро начну уже жалеть, что не пришлось побывать в Петербурге, хотя бы только для того, [чтобы] крепко, крепко, вот до чего крепко пожать Вам руку за Ваше письмо и поблагодарить Маркса за его решение не тревожить моих счастливых занятий в Мюнхене. Я так рад тем, что моя статейка Вам понравилась. Вы говорите, что это диссертация па степень магистра художественной критики [39]. В Венеции весной будет международная выставка, на которой, между прочим, будут раздаваться не только медали художникам, но и три премии за лучшие художеств. критики этой выставки (1500, 1000 и 500 лир). Чем черт не шутит? Я попробую написать маленькую заметку по-французски и велю сделать перевод по-итальянски. Может быть, и сорву что-нибудь, ведь судить будут художники, а это значит так назыв. присяжные критики не очень уж страшны. 〈...〉

Я посылаю новую партию из «Люксембургского музея» [40], которая может составить очень интересный pendant * к Третьяковской галерее [41].

---

* в пару (*фр.*).

Лучшие вещи из Музея мне еще пришлют. Если и не всё Вы найдете удобным, то все же, мне кажется, материала я Вам [даю] довольно такого, который любопытнее «Девочки с курицей». Во всяком случае, это совершенно новая идея в России дать в системе лучшие вещи из европейских галерей. Много фотографий не было воспроизведено и за границей никогда. А подбор художников, их портреты и мастерские приобретут сочувствие «Ниве» во всех художественных кружках, которые на «девочку с курицей» и «мальчика с трубочкой» иногда косо смотрят. Я посылаю все 13 текстов, из них один, который, может быть, можно будет пустить перед первым художником, какого Вы решите пустить, о самом Люксембургском музее. Я старался писать покороче.

Есть ли у Маркса сношения с «Kunst für Alle» [42]. Там попадаются иногда интересные статейки и интересные художники. Теперь вышел, напр., выпуск Ленбаха [43]. Если можно получать у них прямо клише, то это было бы недурно. У меня есть журнал за нынешний и прошлый год, и в случае, если бы Вам что-нибудь понадобилось, напишите мне, я сделаю, что надо. Там же было очень много снимков с разных картин нынешнего Сецессиона и Glaspalast [44], хотя и с неважными статьями. Правда, там клише небольшие, но разве непременно все должно быть вогнано в страничный размер? Корректуру пришлю через два дня. Я очень рад, что могу кое-что поправить, потому что некоторые места действительно могут вызвать противотолки у читателя. На этот счет будьте покойны.

Итак, еще раз благодарю Вас и жму Вашу руку и шлю свой привет Любовь Андреевне.

Праданный Вам *Игорь Грабарь.*

51. А. А. ЛУГОВОМУ

Мюнхен, 14 дек.[абря] 1896 г.

Дорогой Алексей Алексеевич, отправляю сейчас корректуру, в которой отшлифовал места, рисковавшие быть неточно понятыми, и поправил имена, которые почти все исковерканы. В первом листе во втором столбце NB, NB, где зачеркнуто, надо вставить то, что написано на листочке, который присоединяю к письму. Без этого неясен переход, точно одной посылки в умозаключении недостает. Если разбить статью, то мне кажется лучше всего на III; т. е. чтобы в первую часть вошли вступление и I, II, III, так что во второй будет только одна цифра IV.

Слава о нашей Schule распространилась в петербургской Академии, и нас русских здесь уже 6 человек, между прочим, талантливая дочь умершего коменданта Веревкина, которую я давно знаю. Она привезла сочинения А. А. Луговового, и по воскресениям, когда дан зарок отдыхать, мы читаем их у нее, где в этот день обедаем торжественно с Кардовским (она привезла русскую кухарку и горничную, самовар и прочие прелести). Мы все хотели отыскать «Pollice verso», которым я хотел

угостить публику — я его прежде читал,— но в обоих томах его нет [45]. Решил купить по-немецки и прочесть, что даст одновременно и великолепную практику немецкого языка. В «Гранях жизни» столько материала, что его хватило бы на 5 боборыкинских романов. С некоторыми взглядами и замечаниями по части художников и искусства мы не совсем согласны. Вчера привезено еще 4 томика Чехова, и нам хватит материала вместе с «Нивой» на целый год наших воскресений.

Привет Любовь Андреевне, поклон Вам от Кардовского и благодарность от мюнхенских читателей.

Весь Ваш *Игорь Грабарь*.

1897

52. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 10 янв[аря 18]97 г.

〈...〉 Я обещал в прошлом письме написать о юбилее Репина [1]. Это было очень странно. Как раз в этот день был еще юбилей Ропета [2], архитектора и еще кого-то. Решено было на акте, который пришелся в этот день, «чествовать» их всех. Двое явились, а Репина нет. 〈...〉 Ждут, ждут, а его все нет. Тогда отчествовали тех двух. Но ученики не успокоились и после акта отправились к нему на квартиру. Наш теперешний староста в его мастерской 〈...〉 Мясоедов звонит у его двери. 〈...〉 Начинаются переговоры с его женой, которую успокаивают, что ничего не будет, что его не растрогают и пр. Появляется, наконец, Репин.

Тогда «носильщики» силачи ученики, дожидавшиеся за дверью, 〈...〉 здоровые, как быки, и глупые, тоже как быки, схватывают его и несут в мастерскую, которая тут же по этому же коридору.

Репин барахтается, кричит 〈...〉 Его не пустили, пока не принесли в мастерскую. 〈...〉 Он 〈...〉 кричит: «Что это за комедия 〈...〉 Надо работать, а не вздором заниматься. 〈...〉 Оставьте меня, я не талантлив 〈...〉 если я что-нибудь сделал, то только трудом, о котором вам никогда не снилось, работой по 20 часов в сутки, ничем больше 〈...〉 Все молчат 〈...〉 Один срывается и горячо говорит какую-то импровизацию, очень просто и хорошо, несколько фраз. Что-то дрогнуло; Репин заплакал 〈...〉 Окончилось все очень трогательно и хорошо, просто и по-семейному.

Эта глупая травля газет, должно быть, ужасно на него подействовала [3]. Вот теперь и говори, что он неискренен. Я знаю его и не раз слышал, как он себя низко ставит. Нет, он искренен. Ну, будь здоров.

Твой *Игорь*.

53. А. А. ЛУГОВОМУ

Мюнхен, 16 января [18]97 г.

Дорогой Алексей Алексеевич,

прежде всего на моей обязанности лежит принести Вам глубочайшую благодарность нашего мюнхенского гнезда за том, в котором «Pollice verso» [4]. Это так всех тронуло, что тотчас после прочтения этой удивительной вещи, которой раньше никто, кроме меня, не читал, а я читал очень давно, решено было отправить Вам адрес за подписью всех членов кружка, но опасались, чтобы это не вышло несколько экстравагантным. «Pollice verso» — не картина, не живопись, и поэтому мне бы нечего, собственно говоря, соваться с своим суждением, которое гроша медного не сто́ит. Но все же бывали у меня го́да четыре тому назад минуты, когда я не мог с полной определенностью сказать, какая змея укусила меня больнее, та ли, которая укусила Вас, или та, яд которой погнал меня в Мюнхен. Поэтому как вы себе хотите, а я не могу удержать своего мнения при себе. В первый вечер мы прочли про римлян, и двум дамам долго не удавалось заснуть в эту ночь. На второй день прочли про испанцев, и M^{elle} Веревкина наотрез отказывалась читать дальше, потому [что] она страшно нервна и весь вечер дрожала, как в лихорадке. Я успокоил ее, и мы на следующий день дочитали. Впечатление было потрясающе, и все это время только и было разговоров об этом. Это durch und durch * классическая вещь, Алексей Алексеевич, и не знаю, что сильнее и ярче, Рим ли, или Испания, или история доктора. История певца не так пластична в целом; самоубийство мотивировано с изумительным мастерством, что ужасно редко бывает. Обыкновенно мне всегда приходит в голову мысль, ну так что ж, но к чему же все-таки стреляться, я бы ни за что не застрелился на его месте, а тут, кажется, ничего и не оставалось другого. Заключение — это прямо шедевр, вдохновенный какой-то порыв, ничего ни прибавить, ни убавить, пропасть чувства меры. Вы меня уж простите за все это, а затем еще и еще спасибо от себя лично и от лица всего кружка, которому Вы доставили столько удовольствия. Все шлют Вам поздравления с Новым годом и желают старого счастья, литературного счастья, потому что написать такую вещь — это не грошовое счастье для писателя. Читаем в перемешку Чехова, Мопассана и Лугового. У Чехова есть удивительные перлы рядом с заурядными безделицами. В Нивской повести есть блестящие страницы и есть скучные длинноты, а в общем не совсем выдержано, нет «стиля единства» большого писателя.

Ну, будет об этом, я чувствую, что надоел Вам смертельно, а язык все чешется. Могли Вы думать, что репинское письмо и здесь произведет сенсацию? [5] А между тем это так. Надо сказать, что тут его хорошо знают и очень ценят как большого мастера и художника. Недаром в позапрошлом году он получил первую золотую медаль. Письмо его перепечатали и довольно узко поняли. Говорят, хорошо рассуждать человеку, который берет тысячи за портреты, о том, что довольно для ху-

* совсем (*нем.*).

дожника одного наслаждения творчеством. Как видите, рассуждение, главным образом, коммерческого свойства. Говорят еще: после такого письма какой-нибудь социал-демократ прямо ткнет нам всем в глаза, вот, дескать, смотрите, знаменитый художник, всесветный художник говорит, не надо брать денег за художественное произведение; он, этот демократ, и так нашего брата за дневного вора почитает, а тут уж прямо забросает грязью. Это же хорошо Репину так шутить. И все в этом роде. Но признают, et soll ein tüchtiger Kerl sein dieses Repin *. У меня строится в голове план статейки насчет того, что такое так наз. русская школа, насколько она известна за границей, как относятся к ней за границей, чего от нее можно ожидать, отчего она идет по такому-то пути, а не по другому, одним словом, что-нибудь вроде «Русская живопись и Запад» или «Русская живопись на Западе», что-нибудь около этого. «Нива», само собой разумеется, не может заниматься художеством в такой мере, это было бы скучно, и мне хочется пустить фельетон или два в «Нов. Время», конечно, под псевдонимом [6]. Публика очень падка на всякие успехи русских за границей, и, напр., отношение к Репину в Мюнхене ее порадует. Очень грустно вышло, что пропали мои старания по части ознакомления публики с нынешними художниками. Я сам чувствую превосходно, что «Нива» — журнал не исключительно художественный, и в ней не место всему этому. А какую эпоху сделало бы ознакомление с разными направлениями путем репродукций, хотя бы маленьких.

Но вот в чем дело. В разных журналах французских, английских (главным образом в «Studio») и в немецк. «Kunst für Alle» есть превосходные репродукции, правда, цинкографий и размеров самых разнообразных; клише великолепны настолько, что, например, «Запорожцы» Репина (я беру только для примера) несравненно лучше там, чем на петербургских фотографиях. Маленькие клише можно бы пустить штучки по три от поры до времени в тексте строкам к 80—100, и постепенно составилась бы полная картина всего, что творится по части искусства в Европе. Я голову на отсечение готов дать, что это страшно пришлось бы по вкусу теперь, когда так в моде художественные дела и художники. Предложите эту мысль, я могу здесь переговорить с издателем или и прямо через контору можно условиться насчет клише принципиально, а я буду тогда составлять планы и присылать вырезки клише.

Вы будете одобрять или не одобрять, выкидывать, что не подходит, и уже потом я буду писать статейки. Я только хотел бы некоторой системы держаться. Таким образом, главные источники английское «Studio» [7] и здешн. «Kunst für Alle» — это цинкографии. Что касается других журналов, то в них попадаются иногда гравюры, интересные, как Вы это сами знаете, но, помнится, всегда Вы стеснены размерами клише и в конце концов приходится обращаться к позорным «Gartenlaube» [8] и другим в этом роде. Если это стесняет, то, конечно, от них приходится отказаться. Я буду ждать, что Вы мне ответите по этому

---

* должно быть хороший парень, этот Репин (*нем.*).

поводу. Мне хочется чем-нибудь расплачиваться за свое жалованье, а одновременно можно такое доброе дело и для русского искусства делать [9]. Ведь «Нива» сильно влияет на развитие художественных вкусов, и кто из нас в свое время не копировал лошадок Каразина [10]. Правда, это делалось, когда было 12 лет, но это все равно. Это не маленькое дело, оно незаметно сделает то, что надо, и Вам за это будут многие и многие благодарны.

Вы приняли такое участие в судьбе моей статейки, какого, право, не стоит ни она, ни я. Уж очень Вы сердечный человек, Алексей Алексеевич, до того сердечный, что Вы в меня поселите скоро чувство какой-то неловкости: как мне Вам ответить тем же? Уж и не придумаю. Приходится отложить до будущего, когда и т. д. А когда придет это когда? А оно придет, у меня, как гвоздь, сидит в голове убеждение, что оно придет. На днях исполнилось полгода, как мы здесь, и мы отпраздновали полугодовой юбилей, позвав к M[elle] Веревкиной нашего волшебника — профессора, и угостили его русскими блюдами, кулебякой, пельменями, потом детским чаем. Да и как не угостить? Это действительно волшебник: он открыл глаза, он сделал невероятное за полгода. И такой талант-педагог сидит тут и известен только в кружках художников и только в Мюнхене.

Ну, будьте здоровы и простите за болтовню. Душевный поклон Любови Андреевне. Крепко жму Вашу руку.

Ваш *Игорь Грабарь*. ⟨...⟩

54. А. А. ЛУГОВОМУ

Мюнхен, 21 февр.[аля 18]97 г.

Дорогой Алексей Алексеевич!

Удивительный Вы человек, т. е. вот до чего удивительный! «Я нахожу, что гораздо веселее бедствовать и быть свободным писателем, нежели получать шесть тысяч и быть преподавателем рисования...» Ах, как я Вас понимаю! А поищите другого, который бы так рассуждал. Таких, впрочем, которые рассуждают, найдете много, нет,— а вот такого найдите, который бы также сделал, как делаете Вы. А ведь я так и думал, что Вы не выдержите, еще в прошлом году, глядя на Вас, думал. Для такой работы Вы слишком художник; если бы Вы никогда ни одной строчки не написали, то Вы все-таки были бы художником; а поведавши наслаждение творчеством, при Вашем темпераменте, Вы не могли долго усидеть на таком не творческом занятии. Таким образом, как видите, меня это нисколько не удивило. Когда я прочел в письме о Вашем отказе, то с глубины души у меня поднялось два совершенно противоположных чувства: одно — это неприятное сознание, что мне не придется иметь по «Ниве» с Вами больше дела,— другое — радость за Вас, радость художника за художника, радость свободной птички за птичку, которой удалось выпорхнуть в окошко на волю, на воздух. Так за Вас

радуется сердце, что и рассказать не умею. Теперь уж Вы попишите. Я Вам расскажу один забавный анекдот, происшедший здесь на днях, анекдот, в котором главную роль играли Вы. Не удивляйтесь. К нам в Schule месяц тому назад поступил один немец, которого и профессор, и другие звали Herr Doktor[11]. [Р. Трейман]. Оказалось, что он Dr juris. Очень еще молодой. Мы с Кардовским через несколько дней стали замечать, что он как-то особенно прислушивается к нашим разговорам и странно улыбается. Начинает с нами заговаривать и вдруг с немецкого на русский переходит. Вы можете себе представить, как это нас озадачило. Не могу от Вас скрыть, что это было очень приятно. Оказывается, он занимался еще студентом русским языком, жарит наизусть из Пушкина, очень кстати вставляет в разговор из Крылова, литературу знает не только ту, которая известна гимназистам из Галаховской[12] хрестоматии, но и Герцена и Огарева. Говорит не особенно хорошо, но все-таки с ним можно поговорить. Решили мы для обоюдного удобства и пользы один день разговаривать по-немецки, а другой по-русски. Он попросил у меня какой-нибудь русской книжки. Я говорю, что есть у меня один писатель, которого он, вероятно, не знает. Какой, говорит? Говорю: Луговой. Как, говорит, не знаю? Конечно, знаю: «Pollice verso»? Я читал по-немецки, маленькая книжка — всего 5 рассказов, 40 пфен. Это как нельзя более кстати, потому что хорошо знакомо. Ваше писательское сердце может порадоваться: мне было очень приятно за нашу литературу вообще и за Вас в частности и особенности, когда он передавал мне свои впечатления. Я вовсе не националист в том смысле, в каком это слово истрепано газетными и журнальными полемиками, стеревшими в корне всякое различие между национализмом и шовинизмом, но должен сказать, что в этих случаях очень не прочь себя чувствовать русским, потому что где-то такое там внутри, не то подле сердца, не то сзади легких, в такие минуты точно несколько фунтов хорошего сливочного масла тебе втиснули. В самом деле, приятно встретить человека, который не закидывает тебя с первых же слов вопросами на тему о сибирских морозах, белых медведях в Москве и петербургских уличных кострах.

У нас началась великолепная весна, стоит 20 градусов, окна настежь, в комнату шум ворвался и проч. Куда-то тянет, тянет черт знает, впрочем, куда. Так как мы совсем зачерствели в своей работе, вернее, в своем ремесле, потому что то, что приходится теперь делать, в сущности больше ремесло, чем искусство, больше то, на чем впоследствии придется, если только придется,— разыгрывать мелодии нашего искусства, так как мы зачерствели и немножко одичали и прокисли, то Фашинг * дал нам повод несколько встряхнуться. Мы полюбопытствовали разочек заглянуть в один из здешних редутов, как здесь именуются маскарады. Весь Мюнхен теперь по редутам шатается. Удивительный, в самом деле, город: в марте весь Мюнхен с семилетнего возраста до стасемилетнего мужеска, женска и средня пола выбирается из домов,

* карнавал (*нем.*).

лакает Märzen Bier *; с мая весь Мюнхен аккуратно каждое воскресенье покидает свои жилища и отправляется ganz gemütlich draussen **; в октябре весь Мюнхен перекочевывает на Oktober Wiese ***, смотрит, как принц регент и прочие принцы, им же в Мюнхене несть числа, смотрят скачки, смотрят балаганы, фокусников, крокодилов, покупает игрушки, жрет лебервюрштэ и лакает Oktober Bier ****; а в феврале весь, как есть, переваливается из редута в редут. Это очень забавно. В форме беллетристической я описал свои злоключения Лидии Филипповне [13]; в форме философской морали Philosophie des Katzenjammers ***** — одной превосходной женщине. ⟨...⟩

Я не знаю, чем Вам ответить за Ваше доброе и сердечное отношение ко мне. Нам не придется уже скоро иметь сношений по «Ниве» [14], но мне хочется думать, что Вы не забудете про существование здесь человека, который так к Вам всею душой привязан. Не знаю, когда мы с Вами теперь увидимся,— в настоящее время мне бы хотелось дотянуть до половины апреля здесь и потом на недельку съездить в Венецию к открытию выставки и стукнуться в конкурс критиков, основываясь на философском принципе Демокрита: чем черт не шутит! — но я уверен, что, когда встретимся, найдем о чем поговорить, о чем вспомнить.

К рисунку Эберлинга [15] я еще в прошлом году сдал текст, но если он затерян, пришлю на днях строк 30. Большое и большое спасибо за оттиски и вообще за статейку [16]. Вы пришлете оттиски окончания?

Наш кружок шлет Вам привет, и M^elle Веревкина, и Кардовский очень благодарят. Первая Вас знает, встречала у Репина, она там вечная гостья была. Крепко жму Вашу руку и желаю Любови Андреевне на славу справить блинки и вспомнить, что у меня в этот момент будут слюнки течь. M^elle Веревкина обещает тоже угостить, но хочет непременно на нашу масленицу, на русскую, между тем, как моя логика, по крайней мере та, которая имеет свой центр в желудке, имеет несколько чрезвычайно веских данных в пользу немецкой масленицы. Кроме того, это будут блины как блины, а у Любовь Андреевны, известное дело, расстегаи, пельмени и блины, это своего рода лионский бархат, брюссельские кружева, севрский фарфор!

Весь Ваш *Игорь Грабарь.* ⟨...⟩

55. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 26 февр.[аля 18]97 г.

Дорогой Володя, как видишь, не желаю подражать Тебе в том, что у Тебя есть дурного, самым деликатным образом осмеливаюсь пригласить Тебя подражать мне в том, что у меня сыщется хорошего.

* мартовское пиво (*нем.*).
** приятно за город (*нем.*).
*** октябрьские луга (*нем.*).
**** октябрьское пиво (*нем.*).
***** философия похмелья (*нем.*).

Сегодня такая духота у нас, что сидим весь вечер при открытой форточке и окне и принуждены снять пиджаки. Для февраля это довольно забавно. Еще более забавный анекдот приключился с нами сегодня в Schule. Является какой-то господин с ящиком красок, занимает место и принимается работать. Вид совершенно русский, даже с оттенком Московского университета и даже с каким-то намеком на магистрантство. Мы с Кардовским изощряемся в [слово неразб], когда отдыхает модель, над приискиванием разных кличек для наших товарищей, не столько обидных, сколько по возможности характерных с точки зрения опрощенной логики художника Ломброзовской[17] теории собирательского типа. Т. е., напр.: учитель географии, вновь посвящаемый диакон, настройщик, конечно, все применительно к нашим учителям, диаконам и настройщикам. Если бы Ты их видел, то, право, расхохотался бы, до того они несомненные учителя географии и настройщики. Есть у нас один «из немецких дьячков»: это удивительно метко; когда в первый раз я услыхал это от Кардовского, то не мог не рассмеяться: совершенный дьячок, только тем и отличается от наших дьячков, что по-немецки говорит, но самая манера говорить, глаза, ладанный голос,— ну, вылитый дьячок.

Вот так же точно с первого раза в одно слово определили мы вошедшего сегодня господина: московский магистрант. Представь мое удивление, когда я услыхал его несомненно русское произношение немецких фраз. Так и оказалось. Мы представились и, как водится, сообщили друг другу не свои фамилии, а только какое-то: гспдинбрр... Ты очень хорошо знаешь, что под этим именем можно полгода с родным дядей каждый день кофе пить и очень мило время проводить и все-таки быть очень далеко от мысли, что пьешь кофе и проводишь мило время с собственным дядей. Очень может быть, что так было бы и теперь, если бы Кардовский, у которого совершенно исключительная память на лица, не спросил его наконец: однако где я Вас видел? Не были ли Вы в Московском университете? — Был.— Оказалось, окончил годом раньше его, т. е. в 90 г. Знает хорошо Щербиновского. Я спрашиваю, не знал ли кого-нибудь с старшего курса, напр., Новгородцева. Как же, говорит: Новгородцева, Грабаря... Ну, тут я ему уже настоящую свою фамилию сказал, и он настоящую свою. Оказался Кандинским[18]. Три года оставался при университете, экзаменов не выдержал, занимается живописью уже давно, а теперь исключительно себя ей посвящает. Так вот какой анекдот приключился у нас в Schule сегодня.

Насчет статьи я совсем было забыл, что мне прислали массу оттисков, которых я совсем не просил, и решительно недоумевал, что с ними делать[19]. 〈...〉

Мне было очень приятно узнать, что ей заинтересовались кое в каких литературных кружках, чем, впрочем, я [обязан] исключительно Луговому (Тихонову — редактору «Нивы»), который шлет мне по два письма в неделю и объясняется в любви. Он муссирует статью гораздо больше, чем она того заслуживает, разослал по редакциям, к Репину. 〈...〉 Чудак. Верит в мое будущее так, что если бы одной сотой всего этого когда-

нибудь суждено было перейти из области надежд в действительность, то я мог бы себя считать если не вполне удовлетворенным, то, во всяком случае, с избытком вознагражденным за свою работу и ученье. Это удивительный человек, увлекающийся, как ребенок, вечно восторженный, добрый, очень образованный, жаждущий беспрерывной деятельности, очень стойких убеждений и большой честности и правдивости. От своего отца, когда-то богатого барина, он получил превосходное домашнее образование, целую уйму языков, университет и ни копейки денег. Пустился в предприятия и через три года ворочал сотнями тысяч и имел оборот на два миллиона. Потом обанкротился также быстро, успев только распродаться. Пустился в литературу и написал «Pollice verso»,— вещь, которую если Ты не читал, то непременно когда-нибудь прочти. Она переведена на несколько языков, и я встречал здесь немцев, которые ее хорошо знают.

Получил редакторство в «Ниве» и начал с того, что начал понемногу на либеральный тон переводить, во многом ему удалось, со многим и до сих пор никак справиться не может. И вот третьего дня получаю от него письмо. Пишет, что отказывается от редакторства, потому что при настоящем положении дела двигать «Ниву» нельзя никуда дальше. Она подцензурна, и у меня есть очень забавные доказательства щепетильности этой цензуры. Уж что, кажется, по части худож. критики можно либерального написать? А вот поди, пошлость: «желание выставлять вперед модные антирелигиозные течения», и все в этом роде. Он пишет, что «находит гораздо более веселым бедствовать и жить на чердаке (с женой), чем получать 10 тысяч и состоять в должности учителя рисования и чистописания в том среднеобразовательном заведении, которое называется иллюстрированным журналом с приложениями». Немногие бы нынче на его месте это сделали. 〈...〉

Твой *Игорь*.

56. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 21 марта [18]97 г.

〈...〉 Кандинский пробыл здесь недели три и уехал за женой в Одессу; хочет ее сюда окончательно перевезти и серьезно засесть за рисование. Он какой-то чудак, очень мало напоминает художника, совершенно ничего не умеет, но, впрочем, по-видимому, симпатичный малый. Насчет декадентства имеет очень смутное представление, а потому с большой натяжкой может быть назван приверженцем оного. Он вернется месяца через полтора, когда нас уже тут не будет. 〈...〉 В Мюнхене очень многие говорят по-русски, т. е. немцы, но, кроме того, русских прорва, одних студентов 300 человек, как значится в официальном издании. Немудрено поэтому, что на каждом шагу слышишь русскую речь. 〈...〉

Твой *Игорь*.

57. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 4 апреля [18]97 г.

Дорогой Володя! Спасибо за письмо.

⟨...⟩ В Венецию мы едем целой компанией, т. е. нас трое, которые изображены на прилагаемой фотографии[20], и родственница этого третьего — Явленского, которого ты не знаешь (бывшего ротмистра и из ряду вон талантливого человека и Вистлер'иста), — M^elle Веревкина, потом ее двоюродная сестра, тоже M^elle Веревкина[21], дочь другого брата генерала, полного тоже и какого-то туркестанского героя. В чем его героизм, впрочем, не знаю. Кроме того едет еще Ашбе с нами, дней на 6—7. В Инсбруке остановимся на день и переночевать. Фотографии непременно куплю и вышлю Екатерине Михайловне [Пельт]. Я сам, вероятно, фотографий никаких покупать не стану, потому что денег будет у меня в обрез. Впрочем, еще не известно. У меня затягиваются переговоры, которые должны решить мое существование по крайней мере года на три. Может быть, придется и окончить и подписать нотариальный контракт, только в России уже. Это заставит меня поторопиться и быть в Юрьеве к началу мая (стар. стиля). Ты понимаешь, что это очень решительные дни, которые я переживаю. Шутка ли сказать? Может быть, если не выгорит, придется Мюнхен бросить и снова в Петербург. При одной мысли волосы дыбом встают. ⟨...⟩

Твой *Игорь*.

58. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Париж, 17 мая [1897 г.]

Как видите, Дмитрий Николаевич, я все еще тут. Я так доволен своим пребыванием здесь, что и рассказать не могу. Видел все, что только можно, видел гораздо больше, чем я рассчитывал видеть. С утра до ночи шатаюсь по разным импрессионистским местам и проштудировал их основательно. Это такой неожиданный плюс, на какой я не рассчитывал, и плюс огромный. Я видел штук 25 Мане[22], видел до 40 Дегасов[23]. Боже мой, что это за художник. Вот бы Вы с ума сошли. В Дрезденском музее есть его одна пастель, не знаю, видели ли Вы ее. Ее уже отправили туда, но, может быть, она еще не повешена. Это почище Цорна будет, много тоньше. Из-за этого одного я уже не пожалел бы, что был здесь. Что за рисовальщик, что за адское чувство красок. Кроме этого я видел отдельные выставки разных художников, о которых у нас совсем не знают, я никогда про них не слыхал, но это сильные и оригинальные господа[24]. Я видел выставку портретов старых мастеров, собранную из частных галерей Парижа и Лондона; видел там двух великолепных Веласкесов, 10 Рембрандтов, 15 Фр. Гальсов, 20 Генсборо, около 30 Рейнольдсов и 3 Гойи[25]. Но это еще все ничего в сравнении с теми сведениями, которые я теперь имею насчет того, как и что здесь работают. Каждый день

мы проводим с Альбицким[26], Мусатовым[27] и Шервашидзе[28]. Я был у Кормона, все видел, высмотрел и даже вынюхал. Я поздно познакомился с одним русским из школы Ролля[29] (Боткин[30]), со Званцевой[31] из école Collin[32], с тремя французами из академии Бенж. Констан[33] и с одним шотландцем академии Carrière — Жервекс[34]. Я напишу Вам из Юрьева во всех подробностях, как и что. Теперь же могу сообщить Вам только одно. Кормон требует буквально то же самое, что и Ашбе, с той только разницей, что они совсем не рисуют голов, а только акты. Никто не умеет у них головы нарисовать. Сам Кормон ее знает плохо, и когда поправляет, то заботится только о том, чтобы связать голову с плечами. Они были поражены там, когда увидали наши головы углем (фотографии). Альбицкий что-то призадумывается и говорит, что не дернуть ли к нам. Он приедет осенью, во всяком случае в Мюнхен и пробудет у нас недельку. Теперь я могу Вам только сказать: поблагодарим судьбу, что мы у Ашбе. Я никуда и ни к кому от него не поступлю, а прямо буду потом сам работать. Впрочем, я Вам напишу из Юрьева подробный отчет обо всем этом. Еду сегодня вечером и, вероятно, только в Берлине остановлюсь на день посмотреть выставку. Так что уж, будьте добры, напишите, что видели Вы и проч. сейчас же в Юрьев Лифл. губ., Монашеский вал или в унив. все равно. 〈...〉

Ваш *Игорь Грабарь.*

59. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Юрьев, 15[27] мая [18]97 г.

А ведь знаете, Дмитрий Николаевич, у них тут в России тоже недурно, нечего греха таить. Вы как полагаете на этот счет? Я почему-то думаю, что Вы даже больше основания имеете это полагать. Приехал я всего-навсего вчера и потому не в состоянии еще Вам полностью сообщить, как и что и тепод и тепод. На днях еду в Петербург устраивать дела, но так как дела, вообще говоря, устраиваются всегда лучше, если их смазывать, то и мне придется привезти смазки в виде статейки-другой. С пустыми руками и одними обещаниями чувствуешь себя довольно скверно в этих случаях.

Своим нынешним пребыванием в Париже доволен до бесконечности. 〈...〉 Все, все мелочи действовали на меня в таком приятном направлении, что я совершенно благодушествовал. Через несколько дней по приезде я почувствовал себя довольно отвратительно, появилась удивительная слабость, вечером оказалось 39 $^1/_2$ градусов жара, я все-таки выдержал характер, не принимал ничего, даже хины, и все время шатался с утра до ночи. Тогда стало болеть горло, потом открылся такой возмутительный кашель, что две ночи я не мог лежать, а то еще хуже становилось, и просто сидел на кровати. Верно это оттого, что я вздумал с открытыми окнами спать. Но я заупрямился и решил клин клином вышибать. Окно продолжал не закрывать, повернулся прямо к нему головой так, что по-

следняя была почти на подоконнике. Стало еще хуже, а я еще упорнее; насилу ноги волочу и все-таки шатаюсь по целым дням и по вечерам и слушаю: voyez la presse, pa...spo... o... o*! И прочее. Выходило у нас таким образом, что кто кого? И я взял верх. Приехал в Берлин, совершенно потеряв голос, т. е. не так, как баварки, например, а совершенно не мог произнести ни одного звука, вроде как свисток на пароходе в Венеции: только шипит, а голосу и нет. Но потом уже в Берлине все прошло, и домой я приехал с голосом еще немножко страшным, но все-таки с голосом, а не черт знает с чем. Первую неделю я не заходил к Кормону и всю провел в Салонах, т. е. даже не столько в них, сколько по разным частным выставкам. Дня два мы ходили со Щукиным [35], а потом я предпочел шататься один. И должен сказать, что видел действительно все, что только возможно видеть. Откопал я такие частные выставки, отыскал такие магазины, где только разные новые господа выставляют. Есть между ними удивительно оригинальные и сильные таланты. Я получил столько наслаждения, сколько я никогда не ожидал получить. Я доволен тем, что, даже несмотря на хворь, могу сказать со спокойной совестью, что не потерял ни одного часа даром. Познакомился со всей школой Мане, с его последователями, со всеми оттенками и разветвлениями, со всеми сильными и слабыми проявлениями всевозможных новых исканий, с карикатурами и утрировками, то с искренними, то с фальшивыми кривляниями, и могу по этой части писать много и достаточно серьезно. Я повторяю Вам, что занимался этим буквально с утра до ночи, т. е. с 8 часов утра и до 8—9 вечера, перерыв все что можно. Я так жалел, что Вас не было тут же. В прошлом году и в последнее время я так привык все с Вами осматривать, все вместе, и делиться впечатлениями, что сначала мне было довольно одиночественно. Потом свыкся. Но мне и теперь, например, кажется забавным, как это я Вам пишу обо всем этом. За этот год я пишу всем на свете, но уж, конечно, не Вам. Через неделю, или эдак дней через 5, может быть, после приезда, пошел я разыскивать Мусатова. К Альбицкому не хотелось, прямо к Кормону тем более. Я помнил только, что Мусатов живет на avenue Trudaine. И больше ничего. Я увидел на плане, что на мое счастье avenue очень короткое, и еще смутно помнилось мне, что номер его дома какое-то двузначное число и даже точно бы цифра последняя нечетная. Я набрался решимости, запасся терпением и отправился по консьержкам всех домов подряд, начав с последнего 51, помнится. Что-то мне говорило еще, что точно это были 30-е номера. Первые я отвалял быстро и кое-как, а на тридцатых решил остановиться. Оказалось 31. Таким образом, всю процедуру окончил меньше, чем в 10 минут. «M^r Moussatoff... Mais oui, monsieur, c'est ici qu'il demeure» **. Я к нему, дома нет. Было вечером часов 6 $^1/_2$. Я решил, что он где-нибудь тут же рядом в трактире обедает. Остановился в нерешительности перед одним извозчичьим трактиром, через несколько домов, с надписью: «au rendez-vous des Cochers» ***, и

* еще немного, еще (*франц., перен. см.*).
** месье Мусатов... Да, месье, он здесь живет (*франц.*).
*** свидание кучеров (*франц.*).

хотел было зайти, но потом решил, что не стоит, и просто решил прийти на другой день пораньше, тем более, что это выходило на воскресенье. Оказалось, что действительно он с Альбицким постоянно там обедает, и в тот раз как раз в 6 $^{1}/_{2}$ ч. они оба были там. Пришлось только пожалеть и удовольствоваться приятным и в некотором роде лестным сознанием своих габориевских способностей и лекоковского нюха. Утром я застал Мусатова в кровати. Вхожу, вижу — по стенам всякие декадентства, афиши, вроде как у любезнейшего доктора, несколько японских оригиналов и несколько этюдов, очевидно Кормоновских. Я, конечно, не смотрю, и вообще так, как будто это меня не очень интересует: думаю, черт их знает, как они и что, а навязываться терпеть не могу. Оказалось, Мусатов очень обрадовался, то и се, рассказывает, расспрашивает, как и что. Ну, сейчас смотрю по стенам. Живопись, оказалось, принадлежит не ему; это все Шервашидзе. Видно, очень талантливый, но все грязь и серо, как у нас в Петербурге. Нарисовано отчаянно все сплошь. Безо всякого понимания. Между тем он уже 4 года там, и талантливый человек. Мусатов объясняет, что он действительно плохо рисует. Тогда Мусатов показывает свои рисунки за 2 года, что он у Кормона. Я смотрю, что за черт: знаний никаких, насчет анатомии — ни-ни. Спрашиваю, так поделикатнее. Говорит, Кормон не спрашивает, никогда не заикается даже. Думаю, вот тебе раз: все связки зря, коленки, следочки, локоточки, ничего не держится, все врозь, только стоит везде, и везде есть некоторое движение. Но, однако, думаю, это скандал. Вот так Кормон. Тогда он как будто конфузится и говорит, что собственно Кормон считает, что анатомию знать хорошо, и сам здорово знает. Так отчего, говорю, он не требует? Ведь, говорю, поправляет же он рисунок. Тут я вспомнил Окуня [36], который, помните, возмущался, что Ашбе поправляет рисунок: в Париже, мол, ни один профессор не трогает рисунка, а только говорит. Оказывается, вздор: они оба потом очень смеялись, говорят, напротив, Кормон страшно деспотичен, все поправляет. И что же, говорю, никогда насчет органического связывания не говорит? Говорит,— никогда. Он просто тут прибавит, там убавит, у вас плохо стоит, в пропорциях неверно, движения мало. Но некоторые сами от себя дóма занимаются анатомией, впрочем теперь, кажется, никто не занимается, а прежде. Прежде и Альбицкий немножко занимался; тот действительно кое-чего знает. Мусатовские рисунки па меня произвели довольно гнусное впечатление. Его этюды с последнего лета все синие-пресиние и какими-то запятыми. Есть и головы, по последние до такой степени плохо нарисованы, что я затрудняюсь их сравнить с головами кого-либо у нас. Иващенко [37] — мюнхенский — куда больше знает голову. Я поинтересовался на этот счет. Оказалось, что головы в Париже вообще **совершенно не рисуют.** Я потом уже познакомился с учениками из Academie Roll, Academie Carrière — Gervex, с учениками от Collin. Рисуют акт и только акт.

Натурщик стоит целую неделю и каждый день 6 часов все, т. е. всю неделю в одной и той же позе. Голов никогда не ставят. Оно можно и голову рисовать, но этого никто не делает, потому что натурщик стоит очень далеко (что и удобно для акта), и Вы сами знаете, как мало обращает

акт внимания на голову. За все время только один Шервашидзе раз попробовал голову написать: но боже мой, если бы Вы видели, что это за голова, до чего там никакого понимания и абсолютное отсутствие принципов. Когда потом все они, т. е. Мусатов, Альбицкий и Шервашидзе (он как раз на три дня приехал из какой-то деревушки в глуши Франции километров за триста от Парижа, где он поселился на несколько летних месяцев попленерствовать, тут на этом с ума сходят и, кажется, считают единственной настоящей живописью). Помните и Окунь тоже говорил: пленер, пленер, и с Голлоши[38] [собирался] ехать в Венгрию. В Мюнхене комнату ценят больше, чем в Париже; там, как пошел Мане, так уж с тех пор ничего, кроме пленера, и нет. А Веласкес-то комнатный и поблагороднее будет. Да, главное, не учение это, а забава выходит. Итак, когда они все увидали наши фотографии[39], то впечатление получилось довольно внушительное и для нас с Вами и Явленского чрезвычайно лестное. Альбицкий и Шервашидзе были совершенно поражены. Это было тем более забавно, что этой истории предшествовало нечто, о чем я Вам должен рассказать особо. Вот это как было. Когда я в тот же день был у Мусатова, встретился за обедом у кучеров с Альбицким, он со мной сначала обошелся довольно холодно, но потом — т. е. на следующий день, как-то все само собой пошло, и мы стали снова приятелями. Он начал расспрашивать про Мюнхен, про Ашбе и как-то с некоторой насмешкой говорит — слыхали мы про него. У нас, говорит, в Париже тут о нем не очень лестное мнение составилось; слышали от разных лиц и от его учеников. Говорят, что сам он имеет большие знания, но очень плохой педагог. Шервашидзе наконец сам сказал, что был у Ашбе, кажется, прошлой осенью, видел то, что развешено по стенам, и говорит, что кое-что ему понравилось, работы самого Ашбе хорошо рисованы, но сухи, только штудированы, и думал он, чему же можно научиться у такого художника. Потом никаких рисунков-актов нигде не видал, все этюды и масса дряни. Впечатление осталось не то чтобы скверное, но и не особенно хорошее, во всяком случае с Кормоновским atelier не выдерживало сравнения. Потом разговорились еще, оказалось, что он слыхал про учеников его, одного знает лично очень хорошо, и он еще в прошлом году с ним виделся и много говорил. Я ему говорю тогда, какие бывают ученики Ашбе, и рассказываю про Окуня все, что и Вы знаете. Как он в Мюнхене хвалил Париж и своих профессоров и как эти похвалы были хуже всякой ругани, как он врал насчет того, что парижский профессор даже не трогает рисунка, ну и, одним словом, все, что мы знали от него. Что он рассказывал, что был у Жульена[40], у Бенжамена Констана, у Коллена и даже недолго у Кормона. Он спрашивает, а как его зовут: говорю: Окунь. Вижу Шервашидзе краснеет и говорит, да это вот и есть мой... знакомый; уж не решился сказать приятель, потому что, повторяю, я рассказал все, чем Окунь себя прославил и что, как Вам известно, не составляет добродетелей порядочного и честного человека. Меня тогда просят рассказать, что требует Ашбе. Я рассказываю про акт. Оказывается буквально то же, что Кормон. Они все ахнули. Разница только та, что Ашбе еще требует анатомии, а Кормон хвалит, когда видит, что есть знания, но молчит, когда их

совсем нет. След[овательно] Ашбе требует больше. Есть еще одна разница: у Кормона все имеют отвес, и без отвеса ни на шаг. Прежде всего намечают две точки снизу и сверху, как мы, потом проводят на бумаге сверху донизу линию отвесную и берут половину. Последнее опять, как мы делаем. Но только этот отвес и отвесная линия делают разницу. Теперь Ашбе многим говорил: купите себе отвесик, это очень полезно вначале. Потом Герман[ик]у несколько раз проводил линию сверху донизу и делил ее пополам, и дальше велел откладывать на ней величину головы, сколько раз уместится. Следов. и Ашбе не отрицает, что это полезно. Но только он говорит,— и уж не мы с Вами, конечно, против этого возражать будем,— что держать себя всю жизнь на отвесе — вздор. Это хорошо вначале и хорошо, может быть, нам и теперь для проверки. Но теперь только для проверки. Действительно Ашбе говорил, что у них в Париже все спокойные позы. Так и оказалось. Раз в три года случайно попадает движение, а то все стоит самым обыкновенным образом, спокойнее чего уж и нельзя. А помните, он говорил: хотел бы я посмотреть, как Кормон будет отвесом работать и мерять каждую минуту, когда я ему натурщика поставлю так, что он каждые три минуты отдыхать должен. И верно. Когда я вернусь в Мюнхен, я сделаю несколько рисунков по отвесу; мне хочется убедиться, насколько все-таки врешь в движении. Ведь одно несомненно верно, что кормонисты берут ближе, до математики. Так зато они и самые опытные из них, хоть тот же Альбицкий, который там уже 4 года и один из первых, ставят фигуру два, а то и три дня. А день-то 6 часов! Подумайте. Он уж этим отвесом до 1/10000 верности доходит. Действительно ставят фигуры здорово. Я видел потом у Альбицкого все, что он проделал за все 4 года. Кроме того, т. е. кроме движения, второе это — пропорции, т. е. характер натурщика. Это тоже достигается мерками до последних мелочей. Рисуют, как у нас, без фонов и, как у нас, без тушевки, намечая только тени. Когда я привел им мои соображения, то Шервашидзе сказал, что уже давно его берет раздумье, отчего, во-первых, Кормон не признает фигур с движением, потом отчего это всю жизнь сидеть на отвесах и мерке. Потом обращается к Альбицкому и говорит: ведь вот Вы, хоть треснете, а ни черта не нарисуете из жизни, фигуру ли увидите, целую массу фигур — ничего. Вам надо торчать целую неделю и только мерять. А как же, если понадобится движение? Меня попросили им что-нибудь показать, и я показываю фотографии. Вы теперь понимаете, почему они в такой азарт пришли, когда их увидали. Альбицкий начал расспрашивать, как у нас жизнь, дорога ли, как работать, и под конец говорит, что ему бы хотелось к нам перекочевать. Во всяком случае, он осенью у нас будет. Я его пригласил от Вашего и своего имени в надежде, что Вы со мной одного на этот счет разумения, т. е. будете только рады человеку. Они увидали, что акты действительно рисованы в том же принципе, хотя Альбицкий и заметил, что не так строго. У них ведь на толщину волоска выверяют и совсем в дифференциальные вычисления какие-то пускаются. Но что их совершенно поразило, так это головы. Я был потом и в самом atelier у Кормона и везде увидал одно и то же: никто не умеет головы рисовать, ну т. е. хотя бы прилично как-

нибудь. Да оно и понятно, четыре года вечно одними актами заниматься. Вы вспомните, разве можно научиться рисовать головы, если рисовать хоть даже так акты, как мы их рисовали. А мы все-таки головами даже и при актах немножко занимались. У них это совсем 20-е дело, голова. Во всех оригиналах, которые у них висят, головы тоже слабее всего. И этого мало: Кормон, по-видимому, сам насчет головы не больно мастак. Я теперь видел его один портрет в Люксембурге[41] — очень плохо. Я был изумлен. В Кайне есть тоже головы очень плохие. Вообще я теперь, бродя по разным выставкам, заметил, что голову как-то плохо знают французы; иногда попадаешь вдруг на хорошо построенную голову, в таком случае она очень мелко взята, совсем не широко смотрена, как мы стараемся смотреть, а знаете, так — куда линию ведет, туда и глазом смотрит, оттого уж очень не einfach *. Но и эти построения головы встречаются ужасно редко. Меня это так поразило там в Салоне. Помните, мы как-то рассуждали, что, может быть, теперь нам гораздо больше вещей понравилось бы. Ничуть не бывало: в Champs Elysées такая мразь и безграмотная мразь, что я насилу выдержал и один-то раз. Многие художники совсем и не ходят туда, разве из любопытства. Ну т. е. понимаете, хоть бы что-нибудь. Я глазам своим не верил. И в Champ de Mars'е тоже дряни столько, что не приведи бог, но, по крайней мере, есть сто́ящие вещи рядом с дрянью. Но я оторвался. Эффект, одним словом, был внушительный, и мнение насчет нашей Schule совершенно изменилось. Но порядочное животное этот Окунь.

Теперь Вы приблизительно знаете, что требует Кормон от рисунка. Насчет живописи у него до такой степени плохо, что такие верующие в него, как в бога, вроде Альбицкого, не дают или избегают давать ему кисть в руки, потому что он видит какой-то коричневый соус, техникой, как-то даже забавно, совершенно не владеет, а так, как бог на душу положит. Подготовлять велит приблизительно, т. е. не заботится особенно о красках, потом совсем они не знают, что такое писать по форме. Пишут все как-то в раздрызку, вроде как мы в Петербурге или как Ястребцев[42] у нас. Знаете, мазочек вправо, мазочек влево, грязь и мерзость невозможная. Ну точь в точь в академических классах живопись, только нарисовано порядочно, т. е. опять-таки с точки зрения движения и постановки, или того, что у них называется «ансамблем». Но при этом я должен сказать, что некоторые его замечания (кормоновские т. е.) и по части живописи напоминают Ашбе. Он тоже говорил несколько раз, что писать надо, не боясь выходить за границы, а не раскрашивая контурочки, говорил, что надо энергичнее и не мазать по двадцать раз по одному месту, а надо писать сразу a la prima. Но тут же рядом говорит такой вздор, который не слушает никто из его поклонников, вроде того, например, что писать надо так: начать сверху и кусочек за кусочком идти книзу. Это, знаете, живопись того, довольно сомнительная получится при таких взглядах на ее задачи. Похож во многом, как и Ашбе, на Чистякова[43]. Что касается его отношения к школе и ученикам, то нет там ничего похожего на то.

* просто (*нем.*).

что у нас в Schule. Он, во-первых, не приходит иногда неделю, две и три и даже месяц совершенно. Полагается приходить по средам и субботам. Но это случается редко, чтобы он действительно два раза пришел. Он сам себе на уме, целый день пишет картины — такие огромные фрески, несколько штук, что-то вроде переселения народов для Jardin des Plantes*. Кроме того, он председатель жюри в Елисейском салоне и занят с утра до вечера. Деньгами и приемом учеников занимается какой-то еврей — его компаньон (они вдвоем держат atelier — компаньон только по части денег, он совсем не художник). А Кормон не ходит и не ходит и знать ничего не знает. Если он придет, то придет часов в 11 и пройдет до 12 по atelier, заглядывая то к тому, то к другому. После 12 он уже никогда не приходит. Следовательно тратит на всех учеников около часу, самое большое $1^1/_2$ ч. А их учеников 30—35. Это выходит гнусно довольно. Все ученики страшно распущены, скандалят, со мной черт знает что проделывали, когда я пришел, чуть не вышвырнули на улицу, ругаются, кидаются корками, брань самая отчаянная, матерная ругань во все время работы, шум, гам — такой содом, что не приведи бог. Я Вас в следующем письме подробно расскажу, как и что. Когда же является Кормон, все стихает. Они совершенные мальчишки-школьники, а между ними есть 40 и даже 55-летние ученики. Самые старые больше всего скандалят и нелепствуют. Кормона боятся, как огня. Стоят в вытяжку, он кричит на них и действительно третирует их в качестве мальчишек.

По стенам atelier висят оригиналы — рисунки и этюды. Об них и вообще еще об atelier, о наших беседах, обедах расскажу еще как-нибудь особо. А то теперь уж очень измаялся. Написал ведь все это я залпом, и напрасно. Страшно утомился, а мне надо статьи писать. Но уж очень мне хотелось поскорее с Вами кое-чем поважнее поделиться, потому что хорошо знаю, что это Вам интересно. Что касается оригиналов, то Лушников [44] (совсем забыл про него кое-что сообщить) снял фотографии с лучших их оригиналов в большом размере (13 × 18). Негативы сохранились, и я купил бумаги и пожертвовал большую половину (и самую важную) дня, отпечатал себе дюжину. Я говорил, что я даром не потерял и одного часа. Я считаю, что печатание было недаром. Мне самому очень хотелось их иметь, хотелось показать Ашбе, и я знаю, что Вы мне не простили бы, если бы узнали, что, имея возможность их отпечатать, я не отпечатал. Все-таки это забавно: лучшие оригиналы за все время существования школы. Живопись везде скверная и такого акта, как тот halbakt ** девицы с двумя светами у них нет (по живописи), да нет и много другого: все-таки некоторые головы Эмануэля [45] мастерские вещи; может быть, не похожи на натуру, но мастерски трактованы. А там заведомо знаешь, что это не может быть на натуру похоже, потому что это бесцветно, тускло, грязно и коричнево. Но все же рисунки есть превосходные. Вы их, впрочем, сами увидите, не все, положим, но два-три великолепны. Это гордость мастерской. Между прочим, Кормон тоже требует, чтобы ли-

* ботанического сада (*франц.*).
** модель, обнаженная по пояс (*нем.*).

нию вести толще и нажимая в тени и тоньше на свету, как Ашбе советует. Но у них никто это не умеет, и получается линия верная, но рваная как-то иногда. И даже на оригиналах некоторых это отражается: большинство из них благодаря этому без empfindung'a *. Теперь был конкурс, когда я был там. Конкурс бывает в три года раз. Первую премию получил один француз, вторую Лушников, третью Альбицкий. Он, бедный, был совершенно убит, когда стал известен результат. Судьями были сам Кормон, Ж. П. Лоранс и Тирион[46]. Все были убеждены, что получит первую премию Альбицкий; он там считается лучшим рисовальщиком; да и Кормон его, кажется, лучшим считает. Конкурс состоит в том, что все ученики посильнее дают Кормону свои лучшие рисунки за три года, и он выбирает уже из числа этих лучших рисунков каждого ученика штук 5—10 самых лучших (у каждого), и они развешиваются в atelier. Тогда Кормон зовет к себе кого-нибудь из крупных товарищей на завтрак (в прошлый раз были тоже Лоранс и Бонна[47]) и после завтрака ведет в atelier, и там они присуждают премии. Их всегда бывает три. По-моему, Альбицкий строже всех рисовал во всем atelier, хотя уж очень скучно и деревянно до бесконечности. Они, положим, вообще довольно деревянны все там. Но вот что для меня было сюрпризом, это успехи Лушникова. Я помню, Вы мне говорили, что он ничего особенного из себя не изображает. Представьте себе: приезжает в Париж и прямо к Кормону. Делает рисунок — Кормон хвалит: великолепно, очень хорошо, так совершенно верно в принципе, теперь только больше навыка и все. Через месяц он рисует уже лучше Мусатова, пробывшего там год (а Лушников с осени всего 96-го года, и уже в октябре у него были рисунки, за которые он теперь между другими 6—7 позднейшими премию получил). А теперь вон Альбицкого перещеголял. Говорят, что он очень способен, а главное упорно и серьезно работал, как никто. Вечером и по ночам шатался по бардакам, но днем работал очень. Я очень удивился, потому что совсем иначе про него слыхал от Вас и от других. Поехал в Петербург за женой и осенью вернется снова. Ну, будет. Я теперь ем до отвала, все разные прелести, пью водку. ⟨...⟩ Жду от Вас письма, как Вы проехали, что видели в Дрездене и тепод, и тепод и теде, и теде. Крепко жму Вашу руку. Скоро увижу (на той неделе) Петра Евгеньевича [Мясоедова] и вообще Петербург. Тогда еще сообщу.

60. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Юрьев, 5 июня [1897 г.]

Поздравьте меня мысленно с днем моего ангела, ибо он приходится на сегодняшний день. Это обстоятельство в соединении с другим заставило меня поторопиться с устройством своих петербургских дел, и вчера я оттуда наконец выбрался. Вчера состоялась свадьба моей тетушки, кото-

---

* чувства (*нем.*).

рую Вы не знаете, с одним господином, которого Вы еще меньше знаете. Это мне помешало Вам написать вчера же и только сегодня могу ответить на Ваше письмо. Прежде всего вот насчет чего. Я думаю, что самое лучшее будет нам уехать отсюда, т. е. из России, в конце июня или эдак 1-го — 2-го июля — что-нибудь в этом роде, но не позже, чтобы мы так к 20-му были на месте. Где нам съехаться, об этом мы спишемся. Теперь бы мне только хотелось уговориться, каким путем нам отправиться. Мне кажется, что есть две дороги, наиболее подходящие для нас, либо морем на Ригу — Штеттин и оттуда на Берлин, либо на Варшаву и Вену. Последняя мне даже представляется заманчивее в том смысле, что на день можем застрять в Вене. Это сто́ит того: и город сам, и галерея заслуживают чести видеть нас в качестве своих гостей. Отвечайте мне на этот счет немедленно. ‹...› Думаю отсюда уехать, пока еще сам наверное не знаю, куда, но, вернее всего, адрес мой будет прошлогодний — Подольской губ., местечко Томашполь, Елиз. Ник. Млоховской для передачи мне. Отсюда, во всяком случае, думаю прямо туда проехать. Опять, как и в прошлом году, встретимся в Варшаве или в Риге и двинемся вместе. Времени, во всяком случае, еще много для того чтобы списаться и пр. Письмо Ваше пролежало здесь неделю, потому что я недели полторы пробыл в Петербурге, устраивая свои дела. Устроил хорошо, потому что мне удалось оставить все по-старому, и это дало мне возможность отказаться от работы, которую мне предложили и которая отняла бы половину времени от занятий живописью и вдобавок сковала бы меня года на четыре. Как видите, это очень хорошо вышло. Не стану Вам расписывать, как я был в Академии, что я видел и слышал, Вы сами скоро там будете сами и сами будете видеть и слышать и пр. Был в «Якоре» с Мясоедовым и Шинкаренкой [48].

Сидоренко [49] уже у Ашбе, писал оттуда, очень доволен, только говорит, что кормят его отвратительно, и он вечно голоден. Это после Варвары-то Николаевны. Куда это его угораздило попасть! Верно как-нибудь влопался! Блазнов [50] едет через недели две-три через Стокгольм тоже к Ашбе. Какие-то забавные народы, которых я не знал и не видал никогда прежде, спрашивали у меня в столовой о мюнхенских ценах и проч. Что-то больно много их собирается. Гляди, осенью Шмаров [51] и tutti quanti * получат звание и тоже двинут. Ничего мудреного не будет. Видел рисунки и живопись репинской мастерской: гнусно, главное — полная беспринципность, ни одного живого и сознательного местечка — все без всякого смысла и толка, как бог на душу положит. Лучше всех, кажется, Шмаров, но тоже без смысла и без принципов. Видел большой (в рост, около сажени) дамский портрет Браза [52] с невесты Гауша [53]. Самого Браза не видал, он в имении Аничкова готовится к экзаменам, там же и Роот. [54] Портрет у Гауша в мастерской. Я был очень разочарован. Нарисован неплохо, но все по чувству, а не по знаниям. Тоже насчет принципов слабовато, а все больше так эдак на честное слово. Что же касается до голов, какие мне удалось видеть у Шинкаренко, в репинской мастер-

* им подобные (*ит.*).

ской и т. д., то это доставило мне истинное наслаждение, до того это забавно. Один кажется Мишель знает много, хотя и не умеет применять к делу.

Если бы Вы знали, как мне занятно было смотреть на свои былые этюды и рисунки, просто смехота. Откровенно говоря, у меня уже и теперь начинается зуд, хочется ехать и за работу приниматься, но знаю, что отдыхать необходимо. В Петербурге фотографии уж очень по вкусу пришлись. Мясоедов говорит, что верить не хотел, когда Вы ему прислали, что это мы делали, в особенности на мой счет, ибо Вы помните, каким я был знаменитым рисовальщиком. Зашел, конечно, к Пав. Петровичу [Чистякову]; он был, видно, очень польщен. Я подлил огня тем, что рассказывал ему разные подробности, принципы, которые с нас требуют, и он совсем растаял и только повторял: моя, моя, совсем, моя, система-то, моя система. Сначала говорит: ну чему Вы за один год научиться могли, за год не научишься. Когда я ему показал фотографии, он разбирал все головы и про каждую говорил, что построена, леплена толково и сознательно, что у здешних таких нет, и в заключение сказал: считайте этот год за шесть лет. Вы понимаете, как это меня обрадовало. Говорит, не оставляйте Вашего учителя, это настоящий и честный. Он, как ребенок, радовался, когда на его расспросы, что он нам говорил про глаза, да про построение, схемку и т. д., я ему рассказывал все то же, что он сам требует. Про головы Явленского сказал, что это хорошо и так надо тоже, но Вы, говорит, покажите, которые побольше и посерьезнее штудированы. Больше всех ему понравились Ваша дахауерка и мои монахини. 〈...〉

Насчет французов я нисколько не пересаливаю. Я Вам писал же, что рисуют акты строже, чем у нас, вымеряя пропорции до последней степени. Но что мне от такого рисования, когда без отвеса ни шагу не могут сделать. И Чистяков говорит: отвес при гипсе — дело, а при натуре живой какой может быть отвес? Однако опять повторяю: рисуют здесь строже, превосходно их строят, хотя анатомически и не всегда сознательно. Не знают только головы́ и не умеют справляться с ней совершенно, как не умеют справляться с натурщиком в несколько часов: подавай неделю, и каждый день недели по 6—8 часов. Если засесть за один контур на такую неделю, то, занявшись меркой, мне кажется, не так уж очень трудно добиться этого. Альбицкого мне действительно жаль: на эту штуку жалко было выкинуть 4 года. В живописи ведь он ни гу-гу. Обидно, что Вы живете на севере. Живи Вы по дороге к югу, я бы непременно на денек к Вам завернул и посмотрел, как и что. Послушал бы мужика с сиплым голосом и пр. Чай в церкви бывали и пополнили пробелы по части литургий и всенощной. 〈...〉

Пока до свидания. Брат шлет поклон.

Ваш *Игорь Грабарь.*

1898

61. В. Э. БОРИСОВУ-МУСАТОВУ

Мюнхен, 16 марта [1898 г.]

Благодаря Александровой [1] мы нет-нет да и получим весточку про Вас. Знаем, что Вы пишете солнце — Вашего единственного натурщика — и при этом страдаете глазами от сильного света (не натуры, а на этюдах). Теперь, однако, у Вас в Париже самое что ни на есть любопытное время начинается, выставка за выставкой. Кое об чем у нас имеются сведения. Из Петербурга пишут, что там распространился слух о болезни Щербиновского, то-то чуть ли не при смерти он. Впрочем, Вы теперь можете не иметь сведений о нем. Если случайно имеете, черкните два слова. Верно в Салон что-нибудь готовите. К нам приезжал сюда Переплетчиков [2] и говорил, что теперь и Васнецов Аполлинарий [3] там, кажется, всю зиму в Париже был, хотел к нам завернуть по дороге в Италию; может быть, Вы его видели. Наша жизнь течет тихо и мирно с тех пор, как воинственный элемент в лице Скалона [4], Печаткина [5], Манганари [6] и Сидоренко покинули нашу Schule. Последний все собирался нам зубы вышибить, по шее накласть, морду набить и т. п. прелести, но как-то, к нашему благополучию, все окончилось: уехал он в Петербург и все ругает заграницу. Но, между прочим, ⟨...⟩ сейчас же был принят Репиным в его мастерскую, тогда как в прошлом году он из головного класса в фигурный никак пролезть не мог. Скалон разносит, говорят, там в Петербурге во всю заграницу; ведь он объявил здесь Ашбе, что он уж давно никаких ошибок в рисовании не делал, поэтому не может понять, как это ему кто-нибудь решается поправлять. Вот батюшка коллекция: она пополнилась еще неким Шмаровым, теперешним премьером у Репина. Этот тоже ничего, оказалось, не умеет, однако, пробыв здесь месяц, уехал обратно, заявив, что в Европе искусства нету, а есть только в России, и если бы передвижная выставка нагрянула в Европу, то тут бы все в обморок попадали. Я в известном смысле согласился с ним, за что он на меня разобиделся. Вот коллекция. И это лучшие из них. А впрочем, черт с ними. Теперь у нас, по крайней мере, тишь да гладь. Ей богу хорошо. Никаких этих самых разговоров, а так, как бывало в прошлом году: работаешь и молчишь. Пробудем здесь, верно, до половины июня, может быть заедем потом в Париж, а может и нет, а прямо домой. Крепко жму Вашу руку. Привет Шервашидзе и Альбицкому, а увидете, так и Званцевой.

Ваш *Игорь Грабарь.*

62. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Мюнхен, 27 июля [18]98 г.

Первым делом по приезде зашел в «Минерву», потому что приехал я как раз к обеду. Т. е. приехал в 11 ч., успел сходить в баню, ибо была суббота, и потом из бани прямо в «Минерву». Герр Шмидт потолстел, сбрил бороду и очень справлялся о Вашем здоровье. Между прочим, я на днях был в одном доме по Areistrasse, и на одной из дверей увидал карточку Daniel Mayer Bademeister Masseur und massageur*. Верно и герр Шмидт такую же на дверях имеет.

Первое, что я увидал, войдя в «Минерву», был Ив[ан] Родионыч [Фетов]. Вот свинья! Подумайте. А я перед отъездом из Петербурга махнул ему открытое письмо, а одно отправил еще с вокзала, как только приехал в Мюнхен, на нем значилось только: «за кем». Подумайте, как подвел! Я, как говорится в романах, стоял, как громом пораженный, и сказал ему: за Вами. Мне больше ничего не оставалось. Натурально за тем же столиком, за которым мы сидели в садике, Ашбе, Рич[7], Браун[8]. К кофею Майер[9] подоспел и пр. Натурально в школу пошел, много новых. Самое главное, что Филькович[10] опять там. Он две недели работал где-то в atelier, нанятом им вместе с Диллем[11]. Потом перессорился с Диллем и пришел опять с повинной к Ашбе. Тот подумал, подумал и взял его снова. Конечно, теперь ниже воды, тише травы, и Браун, насупив брови, отчего у него серьезного вида все-таки не получается, кричит на всю Егорьевскую: psst, ruhig — seit ist**. Он первым делом обратился ко мне: слава богу, что Вы приехали, мне с этими Malweiber*** надоело возиться. Я, конечно, вижу, что ему вовсе не надоело, в особенности с моделями не надоело, и в этом смысле его и успокоил. Ашбе пишет теперь — можете Вы себе это представить? — здорово выходит, только бы не испортил. Пока все еще от себя пишет, очень красиво, в полутоне.

Объявились какие-то опять русские, и между прочим две девицы. Ну меня, конечно, как ветерана встретили. Про Вас девицы, оказывается, тоскуют. <...>В Пинакотеке великолепный новый Гольбейн — живопись. В Гласпаласте появился один изумительный отдел, это — Kunstgewerbeabteilung ****. Это совсем особый отдел — 8 комнат, каждая из которых выдержана в каком-нибудь стиле (новом, конечно), и тут размещено все «moderne» и вазы, и пр., т. сказать в качестве атрибутов комнаты, а не то что просто по полочкам. Изумительные вещи; это безусловно убило всю выставку. Так говорят знатоки и профаны.

«Сецессион»[12] неузнаваем. Русских нет, но и французов еще нет, а между тем все битком набито новыми вещами. Теперь это действи-

---

* Даниель Майер, преподаватель плавания и массажист (*нем.*).

** псст, спокойнее! (*нем.*).

*** художницами (*нем.*).

**** отдел прикладного искусства (*нем.*).

тельно выставка на редкость, производит изумительно цельное впечатление. Какие тут появились сразу художники. Во-первых, дахауерцы [13] заполнили чуть не целую комнату. Дилль — глава их — поставил вещей 12. Потом появился Роден [14] — его Виктор Гюго — ébauche * памятника, вдвое больше натуры,— поразительная вещь. Потом много здешних, между прочим, Jank [15] поставил чудную вещь. Но всем точку поставил некто Robert Broygh (по нашему Брау) [16], англичанин. Помните, в прошлом году он выставил маленький портрет господина с сигарой на синем фоне, так в тумане как будто (в английском отделе), которым все восхищались. Ну вот это он самый. Теперь он выставил два женских портрета, больших довольно. Это что-то сверхъестественное по красоте живописи, блеску красок и техники. Оба портрета написаны верно часа по два, по три,— вряд ли дольше, но для того чтобы их так написать, ему, вероятно, понадобилось 20 испортить. Такой вкус, так все уместно. И по концепции совсем оригинально. Есть кроме того Гандара [17], Левери [18], Кройер [19], одним словом, совсем как новый Сецессион. Да, главное-то и забыл: Herterich [20] есть, да какой удивительный, просто очаровывает. Впрочем, Вы, вероятно, не застанете уж: Сецессион только до половины октября.

Мне теперь приходится плакатом для «Нивы» заниматься. Я рассчитываю на этот раз что-нибудь получше сделать, чтобы уж не было совестно. Взял даже дамский костюм 40-х годов. Стоит всего 3 марки в неделю, костюм настоящий и кринолин и все пр. как следует. Каждый день хожу в библиотеку, копаюсь в старых пергаментах, книгах. Нашел много кое-чего по части красок, лаков и пр. у старых мастеров. В Юрьеве я занимался кроме этих книг еще и лабораторией химической, как я и предполагал. Знаю по крайней мере массу приемов лабораторных, которые можно и дома завести. А то уж очень по-дилетантски мы тогда принялись. Оттого и не выходило ничего, а если выходило, то так темно.

Штук виллу уже выстроил [21]. Я совершенно случайно открыл ее. Очень красиво. Совершенно в греческом стиле. Он строил сам, безо всяких архитекторов, сначала до конца. Конечно архитекторы смеются над ним, по крайней мере многие из них, но не многим из них построить такую виллу. Наверху на вилле стоят четыре громадных статуи, мраморные копии с античных. Они одни стоили 60000!

Сейчас заходил ко мне Куба [22]. Я прервал письмо, и теперь уже надо уходить, а то опоздаю на выставку ученическую в Академии. Сегодня она открыта и, как всегда, только на один день. Куба конкурировал на плакат для фабрики аквар[ельных] красок. Конкурс был всемирный. Премий было три (1500, 1000, 500). Первую получил Julius Dietz [23]. Куба премии не получил, но следует сейчас же за первыми тремя в числе других 9, которые жюри рекомендовало приобрести. Он из этих девяти вторым. Это все-таки успех хороший, потому что прислано всего 1000 плакатов, и из них 300 будут выставлены в Берлине, Ганновере, Дрездене, Вене, Пеште и Мюнхене.

---

* эскиз (*франц.*).

Пишите Giselast[rasse], 23. Пока живу у Треймана и плачу ему 15 мар.,., пишу в 23 №. Если не найду к осени подходящее atelier, то возьму наше старое, мне необходимо писать. Два года, когда нам не надо было atelier, оно было под руками, а теперь, когда нужно, мы рассчитывали обойтись без него. Не знаю, как Вам, а мне необходимо. Может быть, он отдаст дешевле одному.

Куба теперь делает плакат для велосипедной фабрики. Ему необходим велосипед, мой руль, однако, не годится, я на свой риск предложил ему Ваш, в надежде, что Вы на меня не рассердитесь, иначе ему одному на прокат надо брать. Он клялся, что ездить не будет на нем, мне даже совестно стало. Кланяюсь Густ. Германовичу [24]. ⟨...⟩

Сообщите, что делаете, как пишете и тепод, и тепод. Видел в Петербурге опять Браза, Мясоедова, Блазнова. Видел две шмаровских картины величиной с Пилоти [25]: брр!.. и теде, и теде... Немедленно напишите только. Он думает, что Вы забыли. Я его успокоил.

Весь Ваш *Игорь Грабарь.*

63. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Мюнхен, 1 сент.[ября 18]98 г.

Вот мы до какого числа дожили, добрейший Дмитрий Николаевич! Подумать страшно: сентябрь. Впрочем, это не мешает стоять здесь невероятной жаре, которая продолжается вот уже целое лето. С тех пор, как я приехал, здесь был два раза дождь, и то не целый день, как это тут принято, а так: пошел себе и перестал. Я имею Вам порассказать целый триллион разных разностей и боюсь только одного: как бы из-за мелочей не упустить вещей поважнее. Я хотел было немедленно по получении Вашего письма Вам отвечать: Вы знаете, что на письма я не ленив; но я нарочно хотел выждать, пока кое-что определится яснее из моих опытов Теперь могу Вам сказать, что радости моей нет предела: я запрыгал, как Мар[ианна] Влад[имировна Веревкина] по утрам перед ванной (или после?) для того, чтобы не толстеть. И я имел не меньше оснований прыгать, чем она. Правда, потерял много времени, добрался даже до рукописей 11-го и 10-го века, но нашел много. И не только прямо то, что делали эти монахи 10-го века, но главное, эти рецепты, наставления замечания навели на новые мысли, вызвали новые сопоставления и так, цепляясь друг за друга, дали очень любопытный результат. Но, постойте, дайте лучше все по порядку и с пустяков.

Schule цветет, народу масса. Англичанка наконец уехала в Марсель и больше уж не приедет. Очень просила Вам и Явленскому кланяться и сказала, что в нашем лице ее покорила Россия, и она никогда, никогда не забудет и тепод, и тепод. Объявилось много нового народа, так что теперь почитай что и не узнаешь Schule. Вход с Егорьевской будет отныне принадлежать только нам и Тиршу [26] с тиршатами. Там, где была

молочная, поставлена железная решетка, а к Тиршу ведут ворота с двумя каменными столбами, из которых один стоит у нашего Eingang'а*, и можно с положительностью утверждать, что половина его принадлежит и нам. Рич очень доволен: как всегда, он не имеет ни одного пфеннига, и это было бы еще очень незначительным поводом для его довольства, но «Русси» обнаруживает с некоторого времени совершенно определенное намерение произвести на свет по крайней мере полдюжины щенят, из которых каждый стоит 50 марок и некоторые, по преимуществу белые, уже запроданы, и взят аванс. Кроме того, как Вам известно, умер Бисмарк, и это, можно сказать, европейское событие повело к тому, что Рич получил от одного очень молодого, неизмеримо богатого, но гораздо менее талантливого литератора (автора панегириков Клингеру[27] по поводу «Christus im Olimp») и покровителя искусств заказ скопировать ленбаховского[28] Бисмарка в Пинакотеке. Кроме того, он послал своих прошлогодних Рембрандтов в Вену[29], и там хочет их купить сам Министр и просил определить цену; Рич махнул 1000 не то марок, не то гульденов, уж и сам не помнит, что написал в телеграмме. Пока, во всяком случае, не имеет ни пфеннига.

Браун[30] пишет очень серьезную картину: женский портрет (psst, aber fein**) при ламповом освещении с змеей. Я еще раз повторяю: с змеей, с настоящей змеей. Пока это тайна, которую мы узнали через одного мадьяра, который собственноглазно видел и женщину, и лампу, и змею. Не знаю, пишет ли он женщину без натуры, а змею с натуры, или наоборот, но что-то в этом роде. Сознайтесь, Дмитрий Николаевич, это великолепный эпизод, и из-за одного такого эпизода стоит письмо писать. Он готовит картину к весне на выставку, но решил в Glaspalast'е, потому что в Сецессионе — nicht genug Wurst***. Гизис[31] выставил, впрочем, в Glaspalast'е еще одну колбасу и пару земмлей****. Можно надеяться, что к Вашему приезду наберется целая колбасная. ⟨...⟩

Бахмайер — простите за такой винегрет — уже теперь не Бахмайер, а фрау профессор Вуканович[32], потому что Вуканович учитель рисования в гимназии Белградской. Это называется профессор. Так же, как Антонов[33] и Шалдунеску[34]. На свадьбе присутствовали только Дожай и Бессараб. Ашбе уклонился, обещал выпить за их здоровье вина у себя дома. На этом основании он получил чуть свет на другой день бутылку дорогого вина. Видел картину Вукановича на Академической выставке. О-ох! Впрочем, были и того хуже. Он получил большую серебряную медаль. Другие — тоже. Шпете[35] тоже медаль получил, Боне[36] тоже, одним словом, все получили. Тут все получают. Но что это была за выставка[37]! Унеси ты мое горе! Такая мерзость, какой вздор они там у Herterich'а делают, как ерундят, у Hackl'а[38], и у Дица[39], у Рауппа[40], Дефреггера[41], Вагнера[42] — это что-то до такой степени невыноси-

* входа (*нем.*).
** псст, это прекрасно! (*нем.*).
*** мало колбасы (*нем.*).
**** булок (*нем.*).

мое, что вспомнить тошно. Брр... У Штука самые лучшие вещи были Вейдликовские. Лучше других было у Марра[43]. Эти, по крайней мере, часто хорошо рисованы, хоть вымазаны одной краской. Рейнике[44] отрезал Адама с своей картины; это кусок дерева аршина в полтора. Заказал новую раму в 80 марок — простую деревянную, и теперь это одна Ева, очень не плохо нарисованная, прекрасно построенная и красиво сделанная. Была бы одна из самых заметных вещей на выставке; он уперся, не хочет выставлять, хотя мог бы свободно. Видит изумительно ясно свои недостатки: все, говорит, проклятый рисовальщик и карикатурист во мне сидит. Чуть и эту не соскоблил. Собирается писать снова. Увидите, до чего-нибудь доберется. Теперь вдруг заболел дифтеритом и пролежал десять дней. Вчера в первый раз вышел, я его встретил, похудел, осунулся. ⟨...⟩

Сегодня 1-е сентября — день, чреватый событиями. Вчера мы все попрощались с «Минервой» в ее прежнем виде; попрощались с девицами, с кельнершами и пр. и пр. Сегодня уже новый хозяин, все белье новое, новая вся посуда, вся кухня целую ночь должна была вычищаться, герр Кочалк уже целый месяц суетился и все мне в ухо шептал, что это гроссартигер вирт, замечательная кухарка. ⟨...⟩ Я все время присматривал себе atelier для вещей, которые начал. Холстов 5, и все порядочных размеров: по полтора, да по два метра, да по метру. Потому что я убедился, что над одной вещью работать не производительно; надо несколько сразу. Обалдею над одной, берись за другую, пока опять на первую свежее смотреть сможешь, и т. д. Любопытно, что так делали решительно все в эпоху Ренессанса и даже раньше. Мне нужно было отыскать след. atelier порядочных размеров и какую-нибудь комнату, потому что в atelier я не могу пускать всех. Искал целых два месяца, обыкновенно эдак от 1 ч. до 2 после обеда — на велосипед, и давай разъезжать. Между прочим, с велосипеда не слезаю вот уже около двух месяцев, изо дня в день. Часа два провожу в библиотеке, и там есть стойка для велосипедов (даром); туда тоже всегда на велосипеде жарю. Потом искал здесь фиговое молоко, нефальсифицированный бальзам, заказывал разные штуки для своих проб, всевозможные растворы, снадобья в разных лабораториях [45], и все ездить приходилось. Кончил тем, что выделываю на велосипеде разные штуки, согнул руль, увеличиваю передачу и пр. Наконец, как всегда это бывает, нашел atelier там, где меньше всего этого ожидал: под носом. На этот раз в буквальном смысле под носом. Это новый дом по Königinstr[asse], от Гизеля налево, угол Новой Гедонштр[ассе]. Просили за atelier 70 марок сначала. Действительно громадное: с огромными двойными окнами, боковыми и верхними, с кухней, с двумя комнатами,— великолепно. Я нанял за 55, и Трейман берет у меня одну комнату за 8 марок.⟨...⟩Теперь я получаю 100 р. в месяц — это огромная разница. Самое главное начало; я ухлопал прорву денег в мои опыты, но если я ухлопаю еще вдвое — я не буду сожалеть, потому что результаты уже есть.⟨...⟩

Дело в том, что я напрягаю теперь всю свою энергию, чтобы к весне сделать что-нибудь порядочное и выставить сразу здесь и в Пари-

же. ⟨...⟩ В декабре пошлю несколько портретов на конкурс в поощрение. ⟨...⟩ Я не знаю почему, но я почти совершенно уверен, что возьму премию, тем более, что пишу три портрета в совершенно разных характерах, т. е. по концепции рисунка и живописи. ⟨...⟩ Получил приглашение из «Cosmopolis'a» [46] прислать какую-нибудь статью по искусству. ⟨...⟩. Одним словом, у меня есть смутное предчувствие, что все уладится и пойдет как следует. Написал я одну голову у Ашбе, так она, казалось, светилась и так определенно были взяты краски (рыжая девица на самом красном фоне — в первой комнате от входа),— а потом через неделю написал я свой портрет своими красками, так это черт знает, что получилось. Если рядом поставить: небо и земля. На рыженькую смотреть нельзя,— грязь, муть, мучнистость, вяло как-то,— одним словом, Вы понимаете. А тут блеск темперы, больше даже темперы, и при этом вся фактура масляных красок. Все, кто приходили ко мне, Логи [47], Куба, Рич, Майерсхофер,— все в недоумении и ничего не понимают. Вы понимаете, что я говорю о красках, а не о своем искусстве, потому, что о Selbstporträt'e тут речи нет: это самая дешевая модель, какую я нашел, потому и писал ее, да и самая покладистая и послушная. Тут не в сходстве и не в рисунке дело, просто в технической стороне, в этой непонятной яркости. Но слушайте по порядку. Я очень удивился, когда прочитал в Вашем письме о гуаши. Дело в том, что я подошел к этому вопросу тоже, хотя и с другой стороны; Вы — потому что ничего не поделали с казеином, а для tempera красок не нашли, а я потому, что шаг за шагом шел по разным книгам. Дело обстояло таким образом, что почти везде я наталкивался на замечания такого характера: «лучше всего, растирай твою краску только с чистой водой, без ничего. Потом ты можешь эту краску на твоей палитре размешать с каким угодно снадобьем: она будет свежа»; или: «никогда не приготовляй краски более, чем следует тебе по расчету на день». И в этом роде сотни советов и замечаний. Эта первичная краска готовилась одними на воде, другими для того, чтобы она не слишком каменела, на гуммиарабике или клею (пергаментном), третьими на меду, четвертыми на меду и гуммиарабике вместе. Вот Вам и гуашь. Позже (в 17 ст.) я прямо десятки раз наталкивался на самое слово гуашь (по-франц. источникам), guazzo (по-итал.). Потом они брали и писали этой гуашью, разбавляя ее temper'ным снадобьем, приправой. Temperare — по-итальянски (по-староитальянски) значить приправлять. В старонемецких книгах 15 ст. и 16 ст. я везде встречал взятое с итальянского и онемеченное temperieren, а иногда рядом с ним и тождественное немецкое слово. Напр., в одном месте: «Wenn um die Farben temperieret und gerieben sind» *. След., temperieren предшествуют reiben: сначала приправить, а потом тереть. В другом месте еще яснее. Заглавие одной главы: «Von den trocken Oelen (trocken Oel — то же, что лак — Firnis, оба слова употребляются как синонимы, и очень много и часто

* «если краски приправить и растереть» (*нем.*).

встречается об их приготовлении) und Firnissen, womit die Farben temperieret oder angemacht werden sollen» *. Anmachen значит прямо: приправлять, примешать. В латинских рукописях 11-го века temperare встречается тоже очень часто. Напр., у Theophilus Presbyter[48] (11-го в.) одна глава называется: «De temperamento colorum in nudis corporibus» **. И temperare везде имеет тот же смысл. Брали первоначально гуашь, примитивную, только на воде, и **приправляли** яичным желтком с фиговым молоком, которое потом заменилось уксусом; позже добрались до гуаши, и опять **приправляют** ее желтком с фиговым молоком или уксусом. Так произошла tempera, понятие, означающее, следов.: **приправление,** или живопись не сухой краской, на воде или клеевой (последняя была известна римлянам, и у Плиния[49] есть длиннейшие и подробные описания), а приправленной. Разница у нас только та, что Вы не знаете, что такое Лефранк[50] Вам подмешал для красоты, и нет ли заведомо какой-нибудь гадости, а я тру сам. Но теперь позвольте, это еще далеко не все. Я очень основательно осведомлен насчет грунтования холстов, докопался до того, как Леонардо да Винчи грунтовал, да как Cennini[51], даже Джотто, потом Тициан, Рембрандт — словом, то, что мы с Вами считали окончательно и навсегда потерянным, совсем не потеряно, а напротив, если бы вся беда была только в том, что мы не знаем, как писали старые мастера, то тогда все мы были бы великие художники. Я Вам когда-нибудь очень подробно смогу рассказать способы писания этих господ; я нашел все. Даже о Веласкесе кое-что, и надеюсь найти еще больше. Есть целые книги, писанные, напр., одна учениками Тинторетто и Пальма Веккио[52], другая учеником Рембрандта, словом, целая бездна, и можете себе представить, мюнхенская библиотека — самая большая в Европе по этой части, т. е. по отделу старых книг,— это что называется везет. Еще не было случая, чтобы я что-нибудь не нашел. А ищу я все, на что где-нибудь какой-нибудь венецианец 16-го или 17-го века, напр., ссылки делает, а у этого смотрю его ссылки и т. д. Помните, Явленский сомневался, чтобы на холсты столько времени они тратили. Мы с Вами, оказывается, были более правы, и тут нет никакого сомнения; я докажу это прямыми ссылками на книгу Леонардо да Винчи[53], на Cennini, Armenini[54] и тысячу других. У всех очень ясно: бери холст по возможности без узлов, проклей его пергаментным клеем, дай высохнуть. Потом шлифуй пемзой, пока не будет гладко. Потом покрой тонким слоем гипса или мела в клеевой воде. Дай высохнуть. Потом шлифуй. Потом снова слой клея, опять шлифование, еще слой мела, снова шлифование, и так раза три-четыре; смотря по грубости и прочности холста. Тоже ведь чтобы выдержал, не протерся бы. Потом очень подробно всегда насчет болюса[55], который можно вместо мела или гипса брать. Еще подробнее о рисовании. Как надо сначала картоны рисовать и быть уверенным, потом, когда линии найдены и красиво, как переводить, как слегка кистью, окунутой в краску, контуры пройти, как

* о масляных лаках (букв.— сухих маслах)... и лаках, которыми следует приправлять или примешивать в краски (*нем.*).

** приправление красок природными телами (*лат.*).

потом пройти **«для тона»** — это понятие ясно выражено — всю картину двумя, иногда тремя и даже четырьмя красками, т. е. массы света и теней, не заботясь еще о **«цветах»**. Потом конец всего — лессировки. Первая стадия — это все можно делать гуашью на temper'е. Оттого они и брали не совсем в точности, а условно, потому, что при всей технике все-таки не взять точь-в-точь, как хочешь. Вот и работали поэтому волей-неволей условно, гоняясь только за тоном, а некоторые под конец и за красками. Тициан иногда брал все в два тона, иногда в четыре краски: черной, охрой и жженой охрой. Потом заканчивал лаками. Масло было уже очень давно. У Плиния я уже встречал про масло. Но тогда масляные краски были для заборов, стен и т. д. В 11 в. я встречал уже для лаков, покрывать яичную живопись. Прямо рецепты: масло и смолы. Даже у Плиния есть намеки, хотя не для живописи, а для карет и пр. Наконец понемногу начинают заканчивать маслом, но никогда не одним маслом, а с смолами. Уже у Леонардо прямо говорится о масле, хоть это было маковое светлое и пускалось очень редко в ход, только под конец для подкапчивания. В эпоху Микеланджело и Рафаэля оно уже очень в ходу, во времена Тициана еще больше, но все еще темперой подмалевывали. Около этого времени некоторые стали прямо маслом писать (в сущности, не с маслом, а все еще с лаками, т. к. это были масляные лаки, совсем такие, как тот, который мы в прошлом году варили; теперь я могу Вам сотни рецептов дать с подробным описанием и даже с рисунками 16-го века приборов для варки лаков). Этим и объясняется то, почему картины одной и той же эпохи так различно сохранились: одни великолепно, другие — отвратительно. Я теперь могу прямо на основании документов доказать, кто писал больше маслом и кто меньше, кто совсем не писал, и в зависимости от этого — степень черноты. Я встречал указания еще из 16-го и начала 17-го в. (напр., 1545 г.), где художники жалуются, что картины трескаются, чернеют и т. д., и удивляются, как хороши картины старых мастеров (не правда ли забавно слышать, как современник Микеланджело говорит о старых мастерах). Один прямо говорит (1582 г.): прежде, как известно, писали исключительно водяными красками, и только в эпоху Перуджино стали пускать в ход масло. Я дошел, наконец, до очень простой вещи: имею приправу без капли масла. Это копайский бальзам с мастикой, растворенной в скипидаре. Последние опыты — еще проще: один бальзам. Я очень много занимался химической стороной бальзама, он (это засвидетельствовано Петенкофером [56] на основании опыта на пространстве 50 лет с лишним) **абсолютно** не меняется и **не трескается.** Он имеет все достоинства масла и ни одного из его недостатков. Я все время вел опыты параллельно: с одной стороны, с tempera, с другой — с бальзамом. Исходная точка была та, что я желал безусловно выкинуть вон масло, хотя **наверное** знаю, Веласкес и Рембрандт им пользовались, даже Тициан. Но это мне все равно. То, что они делали,— великолепно, но мне хочется бо́льшей определенности,— у них иногда, несмотря на все количество смол, есть тусклость, которая искупается только гением мастерства, умения и техники. Мои опыты с бальзамом дали изумительные

результаты. Оказалось слишком просто: взять бальзам, и все тут; эта мысль была же у нас. Была-то была, да бросили. А я теперь помучился, достал настоящего, он должен быть без малейшей подмеси других смол, или даже терпентина, иначе он не годен для нас, насколько я теперь заметил. Сохнет через несколько дней, делает краску изумительно прозрачной, совсем необыкновенной. Я чистой Goldocher делаю вещи, напоминающие indischgelb и cadmium или zinkgelb * (конечно лессировкой по белому). Портрет я весь проложил temper'ой, т. е. собственно написал temper'у. Потом покрыл раствором мастики в терпентине и, когда высохло и терпентин улетучился,— прописал красками, приправленными и растертыми чистым бальзамом (**maracaibo** — этот сорт гуще, а то есть **para** — тот пожиже, хотя путем кипячения в течение нескольких часов Вы можете превратить para в maracaibo, что мне раз вполне удавалось). Мой портрет — первый опыт, но если так удался первый, то у меня голова кружится при одной мысли о том, что может дальше быть. Конечно, это остается пока между нами и Явленским. Я сообщаю Вам, чтобы Вы теперь начали работать в этом направлении. Может быть, доберетесь еще дальше. Мне кажется, что задача разрешена: Вы можете добиваться того, что хотите, и без капли масла. Необходимо, однако, прокладывать tempera, иначе будет жирно очень [57].

Весь Ваш *Игорь Грабарь.* ⟨...⟩

64. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 4 сент.[ября 18]98 г.

⟨...⟩ Ты, должно быть, уже в Лондоне, и можно тебе адресовать restante. ⟨...⟩ Я тебе очень завидую, потому что как раз теперь там выставка, устроенная Вистлером, на которую grand maitre сам поставил 8 вещей.

⟨...⟩ Думаю послать в Москву на конкурс несколько портретов. Если будут деньги, то приеду в Лондон, и потом вместе можем двинуть в Испанию на месяц. Напиши, пожалуйста, как твои дела, как работается, покончил ли с словарем и т. д. Батюшков [58] просит у меня статьи для «Космополиса». Может быть, дам одну длинную. Работаю часа по три в библиотеке, вечером до́ма. Оказывается, мюнхенская библиотека самая большая по **старинным книгам**. Я нашел здесь изумительный материал, на который совсем не рассчитывал.

⟨...⟩ Можешь себе представить, я даю при всем этом еще уроки русского языка два раза в неделю. ⟨...⟩ Это один инженер с женой переезжают на жительство в Петербург и желают свободно изъясняться по-русски. Они пробудут здесь еще месяца четыре, так что времени довольно. Мне в первый раз, кажется, приходится знакомиться теперь

---

* охрой золотистой..., индийскую желтую..., кадмий..., желтую цинковую (*нем.*).

со всеми этими исключениями из правила. Это действительно что-то ужасное для иностранца, и в особенности для человека цифр, а не языка. Впрочем, он очень прилежен и в два урока выучился бегло писать. ⟨...⟩

Твой *Игорь*.

65. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 24 сент.[ября 1898 г.]

Мой новый адрес:

Königinstr. 105/IV. Это третий дом налево, когда пройти всю Giselastr., дом, который построен как раз перед нашими прошлогодними окнами.

Дорогой друг! У меня произошел некоторый переворот в жизни, о котором я сначала не хотел было Тебе сообщать, но потом решил написать. Недели две тому назад я получил уведомление, что Маркс велел мне прекратить высылку денег, пока не получит от меня нескольких рисунков [59]. Я нарочно ездил летом для того, чтобы условиться, и действовал согласно условленной программе, поэтому теперь не захотел идти ни на какие компромиссы и решил никаких рисунков не посылать. Я вошел в переговоры с другим изданием и получил пока несколько денег. Теперь надо писать и очень много писать. Придется принять несколько приглашений, между прочим, от Батюшкова, которому пошлю, вероятно, большую статью, над которой теперь работаю. А работать приходится изрядно. Сейчас половина пятого утра, и я решил написать тебе это письмо, прежде чем засесть за работу. Это самое удобное время: вечером мешают, а утром никто не зайдет. Если же кто-нибудь уже очень хочет меня видеть, то я его между 4 и 5 утра с удовольствием приму.

В последнее время такая масса народа ко мне ездит, что днем нет никакой возможности работать. Это все россияне, и они, само собой разумеется, приблизительно к 11 часам кончают свой утренний туалет и к 12 кофе. Я в это время уже сыт от работы и готов после 12 отдыхать, если беготню по городу и показывание достопримечательностей с непременным разъяснением, что такое декадентство — можно считать отдыхом. К вечеру невообразимо болят пятки и мешают заснуть. ⟨...⟩

Что мне главным образом неприятно ввиду этой марксовской истории, так это то, что я как раз был в самом задоре работы, потратил массу денег, имел в виду еще больше тратить, потому что без денег ничего не сделаешь. Я нанял большую мастерскую, при ней большая комната и две маленьких (в сущности, одна вроде кухни). Я намеревался взять мастерскую и комнату для себя, а комнату поменьше и другую сдать своему приятелю. Принимать всех в atelier я не намерен, потому и хотел иметь рядом комнату, в которой бы не только спать можно, но и есть и жить, а в atelier только работать. Конечно, заключил контракт. В месяц 60 марок. Это меня теперь подрезало. Но от этого

от всего у меня только прибавилось энергии, и я не думаю опускать носа. Жаль только, что слишком много времени уйдет на книжную работу. Одну или две комнаты берет у меня мой приятель — немец, с которым мы и теперь живем и который говорит очень хорошо по-русски. Он доктор философии и Naturwissenschaft* и, несмотря на свои 25 лет, автор очень известного и в своем роде единственного исследования «О происхождении современной демократии», — Rud. Treuman[60]. Во всех новейших исследованиях по государствоведению ему посвящают много места. Теперь он художник, и когда об этом узнал Куно Фишер[61], он сказал ему, что никак не ожидал от него такого легкомыслия, и пришел в ужас. А у него еще такие почтенные родители, отец генерал и Freiherr von**.

⟨...⟩ Из-за этой статьи[62] масса незнакомого народа приезжала ко мне. Достанут откуда-нибудь письмо от знакомого, или прямо через редакцию. Впрочем, это все больше «литератор». Ну, будь здоров. ⟨...⟩ Домой не пиши ничего. Только мама будет зря беспокоиться. Крепко тебя обнимаю.

Твой *Игорь.*

66. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Мюнхен, 16 окт.[ября 1898 г.]

Я, добрейший Дмитрий Николаевич, выражаясь на манер литераторов, сгораю нетерпением Вас увидеть, поговорить, порасспросить, самому порассказать и тепод, и тепод. Времени ушло немного, а воды утекло много. Однако, если Вы полагаете, что я имею в виду дистиллированную воду, на которой темперирую свои краски, то Вы очень ошибаетесь: после краха с Марксом все пошло как-то шиворот на выворот. Только что, можно сказать, расположился я как следует в явленской мастерской, накупил на 150 марок всякой всячины — целую химическую лабораторию завел, книгами обзавелся и пр., как вдруг свалилась мне на голову история с Марксом. Это бы еще с полбеды. Забавно то, я как раз контракт заключил на мастерскую с квартирой, в которой теперь обитаю. Только-только ведь успел сделать свои первые опыты и, обалдевши от радости, приостановил писанье и взялся за растирание красок и приготовление холстов. Помогали мне Рич, Трейман, Богословский[63], Буркхардт[64], т. е. терли на воде краски и помогали грунтовать холсты. Красок-то уйма, растирать решил я их мельче мелкого, потому что заметил, что краска иногда вдвое больше Leuchtkraft*** получает, если лучше растерта (один старый мастер пишет: растирай краску долго — чем дольше, тем лучше, три дня, и пять, и десять, если имеешь довольно учеников, то и месяц: киноварь можешь год тереть, если хочешь

* естествознания (*нем.*).
** барон фон (*нем.*).
*** силу света (*нем.*).

увидеть всю ее силу и блеск). На одно это дело ухлопал месяц целый, холстов всего 6 штук. 〈...〉

В то же время плакат работал в «Ниву», взял натурщицу (в красном берете), достал чудный кринолин, все платье шелковое, как есть 30-е года, пришла Дожай, причесала вот эдак[65]: ложись и помирай. Две недели рисовал, потом стилизовал и сделал вещь (в 4 краски) плакатом, которая всем нравилась. И действительно было не плохо. Я отправил это в качестве эскиза Марксу. Оказалось [неразб.]! Вышло, что я больше «Ниве» не работник. Маркс заказал плакат не то Далькевичу[66], не то Табурину[67], не то Соломке. Управляющий сообщил мне, что он велел прекратить высылку денег мне до тех пор, пока я не пришлю нескольких хороших иллюстраций. У меня сначала помутилось в глазах: ведь для чего я и ездил летом в Петербург[68], все устроил, Маркс дал слово высылать мне еще год по 100 р. даже и один месяц получил 100, а потом — на вот.

Несколько поопомнившись, сообразил, что мне предстоит следующая альтернатива (простите за слово, напоминающее Вам времена студенчества и умных разговоров): либо немедленно собирать все свои пожитки и направляться домой, либо взять себя в руки и попробовать хоть треснуть, да сделать что-нибудь, чтобы к весне выставить и остаться в Мюнхене. Решился на последнее. Однако положение мое было тем более глупо, что я всегда отказывал всем, кто просил моих статей, на том основании, что был связан с Марксом. Упустил так. обр. клиентуру из рук.

Моментально обратился туда-сюда. Лучше всего вышло с «Космополисом»[69]. Редактор его где-то в литер. общ. заикнулся, что у него будет статья Грабаря о том-то, а на другой день получил письмо. не может ли он меня переуступить другому. Это от Собко[70]. Письмо он мне переслал. Советует ставить внушительные условия. Я их поставил. Тем временем пишу. Встаю по-прежнему в 4 ч. и до 9 пишу и пишу— инда пальцы сводит. Рассчитываю в ноябре получить рублей 500 за статью и одновременно делаю все, чтобы в декабре поспеть на конкурс в Моск. общ. поощр.[71] Если подвезет, получу еще 500 р. Тогда жив курилка. От всех этих бед энергии у меня, кажется, еще прибавилось. Статья разрастается в целую книгу, довольно объемистую, посему напечатаю пока только первую часть ее, которая будет трактовать исключительно **ремесло** живописи, нечто вроде истории техники живописи со времен египтян до наших дней[72].

Между прочим, даю уроки русского языка, в месяц **24 марки!** по два урока в неделю. Что, батюшка, делать? И то ладно.

Приехали Мар. Влад. и Явленский. Рассказывал про Москву, про Серова[73] и пр., всё то, что, вероятно, уже не менее подробно знаете и сами. Теперь Явленский[74] внезапно укатил снова в Россию покупать имение в 120 000. Пока что Мар. Влад. заняла у меня 80 марок. Итого 80 марок уже на лице. Что-то такое необыкновенно выгодное должно быть, чуть ли не даром, а может быть еще в придачу получат что-нибудь. 〈...〉

Приезжайте же, черт возьми, скорее. Больно хочется поговорить то-се, пятое-десятое. Если вышел номер русского «Студио» [75] привезите, также и Собкинского «**Мира искусства**» [76].

Сердечный привет Лиде Семен. и Дмитр. Семеновичу [77], Петру Евгеньевичу [Мясоедову]. Что, все еще возится с иконостасом? Насчет моих опытов с tempera и пр. лучше при свидании порасскажу.

Напишите точно, когда приедете. Да прямо ко мне: Königinst. 105/IV. Есть где и спать и проч.

Крепко жму Вашу руку. Извините за кляксы.

Ваш весь *Игорь Грабарь.* ⟨...⟩

67. В. А. СЕРОВУ

16 ноября 1898 г.

⟨...⟩ Распространился слух в Мюнхене, что я «нашел», и в некотором роде братьям Ван-Эйкам [78] конкуренцию учинил. Пришел ко мне самый главный здешний красочный воротила и предлагает производство моих красок. Пока отклонил, потому что не имею в виду заниматься тайнами и секретами ⟨...⟩

Для большой книги не прочь бы поискать поддержки какого-нибудь учреждения и частных лиц, потому эта работа этого стоит. ⟨...⟩ Не в состоянии ли Вы устроить что-нибудь в этом роде в Московском училище. Это может быть официальным изданием. Дело в том, что книга распадается на две существенные части: первая — историческая — история всех техник в живописи, начиная с Египта до наших дней, разумеется, все по источникам латинским, староитальянским, немецким, голландским, испанским и т. д. Вторая — практическая. Это исследование всевозможных техник, какие предлагаются теперь разными спекулянтами, вроде Вибера ⟨...⟩, Герардта и др. [79], разные казеины, акваленты, жидкое стекло, керосиновые краски. ⟨...⟩

68. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 26 ноября 1898 г.

Вот уже конец ноября, когда же Вы, наконец, приедете? Отложили до нового года? Как подвигается у Тебя диссертация? Теперь, поди, все уж налажено! Я пишу тоже нечто вроде диссертации, большой и, можно сказать, «почтенный» труд: «Истории техники в живописи».

Занимаясь историей Ренессанса и работая по источникам, набрел на кое-какие любопытные принципы прошлого, которые привели меня постепенно к целой системе, которая должна называться: «das Grabarische Verfahren», nämlich *. Пошел об этом слух по земле, и явился

* «метод Грабаря», именно (*нем.*).

ко мне здешний самый крупный красочный фабрикант и предложил купить das Verfahren патентировать, фабриковать и пр. Я пока отказался, имея в виду нечто другое. Кажется, мне удастся получить поддержку из Москвы либо от Общества любителей, либо от Училища живописи и ваяния, превратившегося теперь в московскую Академию с Серовым и prince Paolo Trubezkoy (итальянец, первый скульптор Италии) [80].

Если бы мне удалось получить тысячи две на издание, то было бы очень хорошо. Дело в том, что мне уже дали было взаймы для этой цели, т. е. для опытов, книг и пр. 300 р., которые я целиком истратил на это, не взяв себе ни копейки. Одних книг на 150 марок пришлось купить, т. к. они нужны под рукой, а в библиотеке почти всегда заняты. Потом химические и лабораторные опыты, пробы со всевозможными материалами, то годными, то негодными и, во всяком случае, стоящими ужасных денег. В Москве про это знают и следят.

Теперь, недели через две, посылаю туда на конкурс одну вещь, авось, получу премию, а может быть, и продам. Это уже не масляными красками, а моим способом. Если получу субсидию на издание, то необходимо будет поехать в Италию, в Испанию, в Лондон, в Голландию и по кое-каким старым немецким городам, порыться в библиотеках, у букинистов и старьевщиков. Вот что, между прочим. Не можешь ли ты попытаться где-нибудь в Лондоне антикварным путем достать две книжки: Mrs. Merrifield [M. Ph.] — Original Treatises, dating from the XII th. to XVIII th. centuries, on the arts of Painting [in oil, miniature, mosaic and on glass..., v. I—II], London, 1848 [1849] [81]* — два тома Eastlake [Ch. L.] (Siv. Charles Lock) — Materials for a History of Oil-Painting» (L., 1847) [82]**. Книжки в библиотеке есть, но вот уже целый год, как я их достать не могу: вечно заняты. Может быть, случайно можно дешево купить. Кроме того, не можешь ли мне сообщить, какие **рукописи** по живописи значаться в Museum. Их очень немного и, конечно, все занесены в каталог.

Итак, мои дела вот как стоят. Как видишь, могу иметь к Новому году чего доброго деньги, и можем вместе осуществить, наконец, наши планы насчет Италии, Испании и даже Лондона.

Снял у меня одну комнату Кардовский, другую Трейман, а третья — кухня. Сам живу в мастерской. ⟨...⟩

Твой *Игорь.*

69. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 1 дек.[абря 1898 г.]

⟨...⟩ Получил приглашение сотрудничать в какой-то новой московской газете «Курьер» [83] — всего год, как издается. Говорят, хорошая, впрочем, я не видал. Отправил сегодня первую заметку. Дело насчет суб-

* *М. Мерифилд.* Оригинальные трактаты, датируемые XII—XIII веками по искусству масляной живописи, миниатюры, мозаики, стеклу.., т. I—II. Лондон (*англ.*).

** *Ч. Лок.* Материалы к истории масляной живописи (*англ.*).

сидии понемногу налаживается. Так как сие на пользу отечественного искусства, то там стараются, и, вероятно, выйдет. Самое простое было бы с Академией дело иметь. Но я предпочитаю как раз обратное отношение к академиям, чем то, какое формировал когда-то в своем знаменитом изречении Ломоносов.

Через неделю отправляю свою картину в Москву, т. что уж ее не застанешь [84] ‹...›

Твой *Игорь*.

70. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 6 дек.[абря 18]98 г.

Дорогой друг, спасибо за письмо. «The art of Frescopainting» — тоже интересная вещь, но «Original — Treatises» [85] — несравненно важнее. Хотя теперь трактаты, напечатанные у нас и бывшие тогда новинкой, если не считать «Theophilus» [86] (№ 5) и «Heraclius» [87] (№ 7) — два основные трактата Британского манускрипта,— уже известные ранее в печати,— Theoph.— в первый раз у dessing: Heber Alter der Oelmalerei*, и он занимался техникой живописи,— и напечатаны большей частью в разных специальных изданиях, однако там все же еще много интересного, и без этой книжки ничего не сделать: ее надо иметь вечно под рукой.

Твой манускрипт, состоящий из 10 номеров, в настоящее время совершенно не интересен, если это даже и современный список с знаменитым Le Begue'овским, перепечатанным целиком у Merrifield и переведенным у ней же параллельно с оригинальным текстом. Но вернее всего, что это просто копия 40-х гг. нынешнего века, сделанная Eastlake'ом, бывшим в то время директором библиотеки и списавшим, напр., знаменитый страсбургский манускрипт, сгоревший в 70 г. и потому единственный список, который мы теперь имеем. Сама Merrif. пользовалась парижским.

Сию минуту принес почтальон твою карточку; это забавное совпадение: и ты и я пишем о Le Begue'n [?]. Очень досадно, что ты не приедешь, но, может быть, все же еще увидимся в Испании, а может быть даже, если получу к январю субсидию на издание — то поеду в Лондон на две недели, потом из Парижа в Испанию.

Что касается остальных твоих манускриптов, то я ничего не знаю о Mancini [88], подозреваю приблиз., что такое скрывается под заглавием «Remarks of Painting: and on the differend schools of Painting. Historia de arte pictoria» — это, по-видимому, очень обычное в XVII в. рассуждение отвлеченного характера о всяких родах живописи, обыкновенно очень напыщенное, бездарное и нелепое: этим занимались разные любители — зайончевские того времени, дилетантствовавшие не делом, а словом. The use of the pen... и Manyexcelent,— вероятно мало инте-

* *Хебер*. Старение масляной живописи (*нем.*).

ресны. Интересна может быть франц. рукопись: Manière de faire les teintes etc...* Может быть, найдешь возможным просмотреть, что такое 1) Mancini, какого времени, в чем приблиз. дело. Потом 2) Remarks, каких размеров и приблиз. содержание, а затем 3) *Manière*, к какому времени можно отнести, о чем трактует, каких размеров, можешь присоединить рецепты деления холстов — вероятно, их будет два: absorbant и pas absorbant **. Мне, однако, кажется, что это *Bonvier* очень известное франц. руков. XVI в., либо одно из многочисленных подражаний ему; их сотни. Самое интересное, однако, не то, а вот что. Есть в Брит. Музее рукопись некоего De Mayerne, врача, приятеля Ван Дика и Рубенса; часть отпечатана у Eastlake, но главная часть еще никогда не появлялась в печати. Это — **очень важно.** Вероятно, даже не в отделе рукописей по живописи. Пожалуйста, просмотри и спиши что-нибудь о Ван Дике и Рубенсе, может быть общие замечания найдешь о грунтовке холста, о масле, о водяных красках. Очень обяжешь. Позже сам увижу и займусь,— теперь важно общее знать.

Жму крепко руку. Твой *Игорь*.

В другой раз еще. Ужасно тороплюсь.

71. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 11 дек.[абря 18]98 г.

Сегодня у меня был день торжественный: происходило официальное открытие выставки моей картины у меня в мастерской. И, как всегда, на всяких выставках при открытии еще не все витрины заполнены, кое-где вместо бархата пока что ситцем подбито, а в каталоге половина репродукций сулится в будущем,— так и у меня, собственно, не совсем еще вещь окончена, но как будто и окончена.

Придется дней 5 еще поработать, да дня три дать посохнуть, и тогда отправлю в Москву в Исторический музей. Как при всяком официальном открытии, у меня не обошлось без публики Gala. Утром ходил свой брат — художник, хлопал по плечу, рассыпался, курил пфенниговые папиросы и пятипфенниговые сигареты и натоптал грязью все полы. К обеду был приглашен Ažbe nämlich ***. Кухарка, которая, к слову сказать, готовит великолепно и научилась даже щи и котлеты с картоф. пюре готовить, сочинила великолепное баварское меню из Bisquit-suppe, Ochseufleisch mit Mohrrübe und rote Rübe и Gänsebraten garniert mit Aepfeln ****, потом Dampfnudeln ***** — гвоздь меню — и чай с ромом. Натурально музыка. Один приятель играл на мандолине и пел Bursch-

* способы делать краски и т. д. (*франц.*).
** поглощающий и непоглощающий (*франц.*).
*** сам Ашбе (*нем.*).
**** суп-бисквит, говядина с морковью и свеклой, жареный гусь с яблоками (*нем.*).
***** лапша на пару (*нем.*).

enlieder *, потому что он до художества тоже был студент; Ашбе nämlich великолепно аккомпанировал на гитаре и строил рожи, потому что auf das hin ** был веселее обыкновенного, т. е. не веселее, чем он сам бывает обыкновенно, но веселее других. После обеда начался прием Gala. Обязанности швейцара исполнял очень бравый лейб-гвардии конной артиллерии его Величества императора Австрийского Франца Иосифа II первой батареи третий правофланговый Anton Luttner, а по редакции нашей кухарки, его невесты — Dani (Anton, nton, ton, toni, tani — Dani, по уверению самых модных санскритологов). Через два года они накопят 500 марок — теперь у Dani есть 200 и у ней 100 м. в Sparkasse ***, когда будет у обоих 500, то они женятся и устроят Waschanstalt **** на углу Leopold и Herzogstr, потому что там очень бойкое место.

Публика — Gala была великолепная,— это была публика черепахового монокля и перламутрового лорнета. Было пущено предварительно в ход 5 ведер воды и с помощью Dani и Marie удалось вымести с пола окурки, спички, плевки и грязь. Нашлась даже гребенка на манер черепаховой, какие затыкают будто бы для украшения в волосы. Ее нашел под мольбертом Dani и неизвестно почему так открыл свой рот, как только в конной артиллерии это принято. Публика была: Извольский [89], княгиня Вреде, австрийская посланница, барон Траубенберг [90], кн. Щербатов [91], секретарь посольства Гулькевич и много других, менее титулованных, но очень лорнетистых. Извольский, который очень понимает в этих делах, сказал, que c'est du grand Stil et il a la dedans de morceau qui sont de premier ordre *****. Остальные пели: que c'est beaux, que c'est gentile ****** и т. д. Сообразно темпераменту и подгоняя к предыдущей фразе. Большое впечатление оставил мой стол, заваленный старыми книгами 16-го века, и другой, на котором сосредоточена вся моя лаборатория с ретортами, колбочками, пипетками, труветками, мензурками и всякими этикетками.

Преимущество моего Verfahren ******* в том, что краски несравненно ярче и то, что немцы называют haben mehr Leuchtkraft ******** — светосильности, и благодаря этому я имел возможность взять в бешено-ярких красках свою вещь и при этом держать в гармонии, тогда как тут всегда есть опасность, оставляя в стороне подлый слог — налететь кормой своей живописи на риф лубка.

Пункт 2-й: краски не меняются и не чернеют, даже не могут этого сделать при всех возможных неблагоприятных условиях, тогда как от всей современной масляной живописи через 200 л. не останется и сле-

---

* студенческую песню (*нем.*).
** здесь — на этот раз (*нем.*).
*** сберегательная касса (*нем.*).
**** прачечная (*нем.*).
***** что это большой стиль, есть элементы первого класса (*франц.*).
****** красиво, мило (*франц.*).
******* метода (*нем.*).
******** имеют больше силы света (*нем.*).

да, о чем засвидетельствовано официально такими господами, как небезызвестный тебе Петтенкофер. Что касается белил, то есть разные. Самые лучшие — т. е. самые белые и сильные — свинцовые под влиянием **серного водорода** совершенно чернеют. Это и есть вонь, о которой ты говоришь. Этим водородом полны все города и, конечно, галереи. Но есть много других, напр. цинковые,— совершенно не меняющиеся. Писали в старину не только на белилах,— на последних главн. обр. только иллюминаторы книг,— но на желтых, на обоих вместе, на клею, на смолах, гуммиарабике, черешневом гумми, фиговом соке, пиве, молоке, твороге, даже на моче. 〈...〉 Жму руку и обнимаю вас обоих.

1899

72. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 4 янв.[аря 18]99 г.

Дорогой Володя!

〈...〉 Финансы мои очень плохи. Приходится почти целый день писать (пером). Это можно с таким же успехом и в России делать, и тогда незачем мне тут сидеть. Премии я не получил, что мне здесь предсказывали самые ярые поклонники отправленной мною вещи [1]. Она слишком по-новому трактована и не может нравиться. Кроме того, теперь передвижники и художники отходящего поколения с ненавистью относятся ко всему новому, в «Мир искусства» [2] кидают грязью. Конечно, прежде всего отличился Буренин [3].

Боже мой, такой гадости он и в дни Надсона [4], кажется, не писал. Просто как извозчик ругается площадными словами, называет людей идиотами и черт знает еще чем. При этом это, несомненно, остроумное животное, хотя остроумие и площадного порядка; все-таки это действует на публику, она хохочет и говорит, так им и надо.

В кружке петербургских художников [5] был произнесен тост за здоровье Буренина, так «отчистившего г.г. новаторов». Подумай, художники пьют за здоровье этого подлеца, чтобы поощрять его на дальнейшие мерзости. Я, конечно, приглашен сотрудничать, и во 2-ом номере уже есть моя заметка. Мне придется принимать более близкое участие в журнале [6]. Он превосходно издается и в смысле текста, и по части иллюстраций и совершенно свободно выдержит сравнение с Studio», по-моему он даже значительно тоньше, на знатока.

Редактор мой товарищ по университету [7]. Он взял целиком эссенцию моей статьи, все положения, аргументацию, даже название (наш мнимый упадок) [8]. Но бог с ним. Дело важнее таких пустяков. 〈...〉

Обнимаю Вас крепко обоих. На премию я не рассчитывал, но думал, что, может быть, Третьяков купит. А он умер за неделю [9].

73. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 5 февр.[аля 18]99 г.

Дорогой друг, после кучи всяких неудач, довольно упорно преследовавших меня весь этот год, судьба, выражаясь высоким штилем, начинает мне как будто улыбаться благосклонно. Получил известие, что картинка моя продана. Могу по этой причине несколько перевести дух, а то меня уже стало разбирать раздумье, не ехать ли в Россию. Подумай: писать статьи о современном положении в Австрии — увы, и до этой темы пришлось добраться, искусством не проживешь, также как и статьями об искусстве — ведь это можно и в России, и в последнее время мне не до живописи, совершенно все забросил и вместо красок и холста извожу исключительно чернила и бумагу. Просто грусть одна. Теперь уплачу по счетам химических лабораторий, красочных магазинов, разных аптекарских складов и пр. 〈..〉

Обнимаю Тебя крепко, дорогой друже,

Твой *Игорь.*

74. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 9 марта [18] 99[г.]

〈...〉 С картиной вышла довольно остроумная комбинация: мне предложили выплачивать по 100 руб. в месяц, а не сразу. Я очень доволен, хотя и связан благодаря этому по рукам. Во всяком случае, мне обеспечено существование почти на год. 〈...〉

13 марта.

Который уже раз хочу Тебе отправить это письмо и все не могу собраться. Я, видишь ли, простудился,— тут стояли страшные ветры, холодные и северные, я на велосипеде все время не прекращал ездить, и ветер пробрал меня. Был в одной летней сорочке с открытой грудью. Просидел два дня дома, мне стало лучше, и я опять на велосипеде, опять ветер, и снова простудился. Опять пришлось посидеть дня четыре, и решился выйти погулять. Опять простудился и теперь приходится отсиживаться и отлеживаться, пока совсем не пройдет.

По этой причине ты с меня не взыщи за то, что так затянул ответ. Прямо пера в руку не могу взять — такая апатия. Очень пригодилась теперь домашняя кухня, хорошие яйца, масло и пр.

Кардовский на прошлой неделе уехал в Россию жениться. Он ни больше ни меньше, как четыре года уже ждал. Еще в Академии полюбил свою невесту — она художница, необыкновенно симпатичная. Нынешним летом сделал ей предложение и первое условие, которое поставил, чтобы она оставила Академию. Он вернется с женой сюда, и будут здесь жить, должно быть, зимний сезон, а на лето уезжать в деревню [10].

Прости, мне трудно писать, все еще лихорадит. 〈...〉

Твой *Игорь.*

75. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Мюнхен, 17 апр.[еля 1899 г.]

Дорогой Дмитрий Николаевич, спасибо за письмо. За Ваше отсутствие произошло много событий, так много, что наверное что-нибудь да забуду Вам рассказать. Уж и не знаю, с чего начать. То, что Мар. Влад. [Веревкина] внезапно уехала в Петербург,— Вы и без меня знаете. Чего доброго она у Вас и на свадьбе будет. Затем события идут в следующем порядке: Ашбе достал вещи от самых первых мастеров, от Удэ, чуть ли не от Менцеля [11] и пр. В самый разгар послу запрещают устройство лотереи в Одеоне. Пришлось отложить до Рождества. Натурально Мар. Влад. в страшно глупом положении, все поставщики в еще более глупом: обещали продажу в присутствии всего двора и пр., а тут по-семейному хотят. Большинство «Wegen Hof nämlich» * и давало всякую всячину. Вышел скандал [12]. Дело с орденом выходит тоже глупо. У Ашбе каждое третье слово было Hof,— склонял он его по всем падежам и досклонял до того, что в один прекрасный день фрак сшил, купил кляк и заказал лакиров. ботинки. Среди его друзей есть только опасения, как бы он зеленого галстука бантом во всю грудь к фраку не надел. Начал он специально для Извольского новую картину — преотвратительно. Мы с Явленским не знали, куда и деться. Следующая новость — Трейман пишет в школе целый день, и первая же голова до такой степени хороша, что Мар. Влад. непременно Извольскому советовала в лотерею, пристает, и хоть бы что тут. Ведь Вы знаете ее. Теперь пишет акт lebensgross от 8—12 в школе. Рыжая девица на красном фоне, молоденькая, она еще ни разу не была в школе. Этого мало, он купил машинку и трет краски по моему рецепту,— масляно-лаковые. Я ему дал точные пропорции, чего куда и сколько, и целый день помогал в мелочах: то это не совсем вышло, то то не так, приходилось над душой стоять. Зато вышли краски на славу. Рич и Вьяна [13] сначала подтрунивали, а как Трейман вывалил их на палитру, вся Schule ахнула, и что же Вы думаете? Теперь трут таким же манером, т. е. купив машинки: Рич, Вьяна, Маковская [14], Гартман [15], Кандинский и пропасть каких-то субъектов, которые похожи на ламповщиков и которых завелось теперь так много в Schule. Но это еще не все новости, а так себе. А вот Вам сенсационная. Явленский все охал и охал, никак этой темперы постигнуть не может, приходит одно утро и объявляет, что маслом писать будет; вытащили с Пашей [16] из-за трубы машинку, совершившую, как Вам известно, превосходное путешествие в Ярославль и обратно, и теперь трут во всю мочь по моему же рецепту. Явленский будет брать модели и писать до обеда и после обеда у себя в мастерской этюды маслом, не в тоне, а просто головы. 〈...〉

Перехожу к следующей новости, тоже сенсационной: на этих днях перекрашивается мастерская в светлый тон. 〈...〉 А то Явленский совсем в отчаяние пришел: никаких рефлексов, черные тени, ни намека на кра-

---

* именно ради двора (*нем.*).

ску, глушь — словом, работать не может. ⟨...⟩ Анна Михайловна [17] ⟨...⟩ нарисовала для лотереи,— ох уж эта мне лотерея,— виньетки на манер Jugend, заставки, Ansichtskarten и пр. дребедень. На серой бумаге черное и золото. Ведь когда скажешь: серое, черное и золото,— то ведь представляешь себе божественно. Но, бог мой, что она ухитрилась на этой канве наплести. Чуть от хохоту не лопнули мы. Ник. Ивановича [18] убедили мы в Вену не ехать, потому что что в ей, в самом деле, в Венето? Он понемногу согласился, и Вы его несомненно еще застанете. ⟨...⟩

Беклемишев [19] ездил в Италию и привез массу великолепных рассуждений и кичливых фотографий. Рассуждения в таком роде: знаете, нынешняя генуэзская школа подгуляла в сравнении с прежней; я как раз застал выставку в Генуе, так просто срамота, в особенности портреты: рисунка никакого, лепки тоже, а уж про воздух и говорить нечего. А вот марины у них! Все молодцы, насчет марины — мастера! и т. д. Кичливые фотографии в таком роде: положение во гроб в стиле Венига [20], или Верещагина [21], соврем. художник и к нему комментарии. А это в Locarno самая лучшая вещь, какую я когда-либо видел; англичане 10 миллионов дают за нее, да не хотят отдать. Теперь считается, что это выше Рафаэля. Так что даже милейшая Елена Влад.[22] [Александрова] посмотрела на меня как-то виноватыми глазами и сказала: «Он, Беклемишев, татия, правда, странности иногда на счет живописи говорит, татия шутя рассказывает, что правда уж и не знаю». А Трейман свернул усы вправо и сказал: «Ну он просто дурак, а?» Щербатов, недели три тому прилетевши ко мне в 10 часу вечера посоветоваться, что лучше: купить велосипед или поехать в Венецию, несмотря на все мои доводы в пользу первой части этой альтернативы, уехал в Венецию от нервов и, вернувшись, тоже удивляется Беклемишеву: «Ну мо-о-жно ли такие глупости говорить, что-о-о? нет, правда, а-а? Я только что из Венеции, это буажество, это поэ-эзия каналов, серена-а-ды, серенады без конца, я очнуться не могу от упоения, а тут Tiepolo ... че-ерт знает! что -о?».

Теперь про себя. Приходит как-то письмо от Дягилева, в нем вырезка из «Нов. времени», целая статья под заглавием: «Немецкий ученый нового типа и русские «критики» самого последнего фасона» [23]. Немецкий ученый — это Мутер, критики — это я. Ругают на чем свет стоит. Мутера вообще, меня за статью о Ропсе. Причем всё ругают за ерунду: ошибся на 8 лет датой рожд. Ропса [24], на 200 вещей меньше ему приписал, чем он сделал, сказал, что самая большая коллекция его у Марса, а он ее уже Трику [25] продал, цифры заимствовал у Мутера, не упомянув даже его имя (это при заимствовании года рожд., числа вещей надо ссылаться!), словом, всё ерунда в этом роде. Подписано Жан Броше, т. е. Ив. Щукин! Написал ему письмо, мол, что за притча? Ответил немедленно, страшно извиняется, говорит, что ему очень больно, что, метя в Дягилева, попал в меня! Меня, мол, не на чем поддеть, как только на цифрах, так он хоть на них! Понимаете. Я сочиняю все ответ, Дягилев пишет, что так оставить нельзя, и обещает посмеяться в след. номере над пустячками, в которых меня обвиняет г. Бро-

ше. Вот оказия какая вышла. Ужасно мне это было неприятно. Благо хоть фамилии моей не упомянул, а просто «Мюнхенск. корресп. г. Дягилева». ⟨...⟩

Простите, хотел еще многое порассказать, да уже как-нибудь после. Пока отошлю, что есть. Может быть завтра о себе прибавлю, о своих делах. Хоть ничего особ., впрочем, нет. Пишу несколько холстов, поместив объявление в местных газетах насчет моделей, и наконец нашел несколько настоящих, шикарных. На свой счет состряпал шикарную шляпу и платье нужного тона и пишу. Конечно темперой. Посмотрим, что выйдет. Пока без особых затруднений идет. Пишу, ни разу не фиксируя. На красном фоне в красном стоит дама в рост. Только шляпа и волосы черные и внизу у платья, а то все красное. Ну, будьте здоровы. Чай, к Вам теперь не подступайся, какой Вы жизнерадостный, мне и то дадите 20 очков. Эх, уж с меня взять стать. Крепко Вас обнимаю и желаю Вам поскорее к нам. Так мы обрадовались, узнав, что Вы приедете к нам. Но когда, не знаете? Уж теперь, пожалуй, не напишу завтра, а может быть, позже, если сообщите особо, то направлю в типогр. Фалька [26].

Ваш *Игорь Грабарь.*

76. А. А. ЛУГОВОМУ

Мюнхен, 11 мая [18]99 г.
4 ч. утра

До того хорошо, дорогой Алексей Алексеевич, что и рассказать нельзя! На дворе тепло и ясно, до солнца еще далеко, а птицы сегодня решительно сговорились и затеяли концерт по программе, так и трещит в воздухе: трр... Я вот сколько времени уже каждое утро слушаю этот треск, а так, как сегодня, еще не слыхал. Черт их знает, что с ними сделалось. Особенно беспокойно суетятся какие-[то] крошечные пузатенькие, круглые, как шарик, с желтенькими клювцами; сейчас пара таких влетела ко мне в мастерскую и уселась на мольберте. Вы можете себе представить, какое движение вызвала у меня в душе эта случайность. Я и без того всегда был жизнерадостным в самом лучшем, в эллинском, в языческом, пантеистическом смысле этого слова. Помните, как Раутенделейн [27]:

Glimmer funken in Aschenrauch
Knistre unter'm Lebenshauch
Brich hervor, du roter Wind
Bin, wie du, ein Heidenkind
Surre, surre, singe!... *

---

* Искры, вспыхните сквозь дым
Под дыханием моим,
Красный вихрь, взметнись живей,
Я, как ты, дитя полей.
Зурре — зурре, пой!
(*нем.*; перев. П. Мелковой)

И, право, какое это удивительное чувство, какое наслаждение чувствовать, что ты тоже Heidenkind, что ты тоже вместе с Вальдшратом ненавидишь всех этих нелепых людей долины, рассудительных пасторов, поставивших на место бога радости и жизни и красоты — бога страданий, бога смерти, бога слепых и увечных. Итак, лучше [28] —

Reden hin und her,
Das in den Teichen
Die Frösche schon leichen,
Und so der gleichen
Ich weiss es nicht mehr...*

Так удивительно начал Толстой свой роман [29], точно страница из Jeseki'иля — язычника: ведь библия — язычество,— и вдруг опять свернул в сторону. Птицы радуются, а люди обманывают друг друга. Это верно. Но еще верно и вот что: птицы живут и дают жить другим, птицы поют свои песни, Вы слышите? Трр... так и заливаются. Поют и не обманывают, но и не проповедуют: бросьте петь, это суета, а будьте добродетельными — это дело. Нет, долой это старческое брюзжание, мало у нас Вальдшратов, чтобы его кощунственный колокол сбросить в долину, на самое дно озера. И это проповедует человек, умеющий петь, как птица. Пусть он будет проклят с своим постом и бессмысленной молитвой. Алексей Алексеевич, напишите что-нибудь жизнерадостное, светлое, могучее, Вы ведь так по-настоящему дышите жизнью. Мы можем подать руку друг другу: в самые отвратительные минуты не поддавались мы духу смиренномудрия и подобному пошлому ханжеству.

Вы знаете, вероятно, что Репин изрыгнул в «Ниве» [30]. Черт с ними, я окончательно решил оставаться за границей. А Буренин, боже мой, что за пошлый невежда! [31] Впрочем, чего ожидать от человека, распинающегося за «Versumpfene Glocke» ** и сейчас же вслед за тем ползающего на грязном волосатом брюхе по навозу перед Толстым. От гениальной красоты до гениального уродства — всего один шаг. У Толстого эти вещи переплетаются, как змеи Меркурьева жезла. ⟨...⟩ Репин стар и брюзжит, потому что Васнецова [32] все уже признали первым ⟨...⟩. Ведь Васнецов, Бёклин, Пювис [33] — как они ни различны, иногда противоположны, но это один лагерь, а Репин — ⟨...⟩ другой.

Ваш *Игорь Грабарь.* ⟨...⟩

---

* Потолковали мы с ним о том, о сем,
Что приспела пора опять
Лягушкам икру метать,
Ну и о всяком другом стали болтать
Уж и не пойму сейчас, о чем.

(*нем.*; перев. П. Мелковой)

** «Потонувший колокол» (*нем.*).

77. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Мюнх.[ен], 26 мая [1899 г.]

Дорогой Дмитрий Николаевич, прежде всего Вы нас с Явленским ужасно раздосадовали Вашим письмом из Вены. 〈...〉 Мы горячо взялись за дело, с нетерпением ждем от Вас ответа, хотели даже телеграфировать,— а Вы как ушатом холодной воды: ну, посмотрим, как Ваша школа, меня и спрашивать нечего, раз дело решено и прочее. Дело в том, что именно мы были совершенно убеждены, что Вам и в голову не придет мысль о том, что школа невозможна; во всяком случае мы были того мнения, что Вы на этот счет с нами душа в душу будете. Без Вас мы ведь думать не хотели и не хотим открывать школу: у каждого есть нечто такое положительное, что втроем мы можем **много** дать. Что касается вопроса об Ažbe, то я с Вами совершенно согласен. Во-первых, с Ažbe мы все время вели переговоры, т. е. я шлялся с ним в последнее время так же много, как бывало прежде, и все советовался и обсуждал. Явленский был за Malweiber*, я сразу сказал, что совсем устраняю себя, если хоть одна будет у нас. Будь Malweiber,— у нас сразу было бы 30—35 учеников. Но в том-то и дело, что все они и оне от Ažbe,— а на эту штуку я ни за что на свете не пойду. Выходит, будто мы потихоньку вкрались к нему в доверие, понемножку приучали Schule к своим корректурам, последние больше приходились всем по душе, нежели ашбевские,— это ни для кого не тайна.— И вдруг свою лавочку напротив. Куба, узнавши о нашем намерении открыть школу (из третьих рук), поднял страшный скандал. Он говорил громко: пусть они вспомнят, что они говорили о Эмануэле, когда тот тоже сделал: подлец и пр. Он страшно извинялся перед нами, когда узнал, что мы все время с Ažbe беседуем на этот счет и что не произойдет ничего без его полного согласия, я настаивал даже больше: без его полного и искреннего одобрения. И Куба был прав вне всякого сомнения. Это была бы гнусность, подлость, что хотите. Первый раз, когда я говорил с Ашбе, я настаивал прежде всего потому, что у меня никаких больше источников для существования здесь нет и не предвидится, значит либо удирать надо, либо заняться школой [34], которая могла бы дать возможность одновременно заниматься и живописью дальше. Явленский-де поддержит, а Вы, вероятно, тоже не откажетесь, тем более, что через год это может давать хороший доход, а Вам теперь заработок будет несомненно на руку. Главный повод после денежного это назначение Шмидта [35] и Фера [36] профессорами в Карлсруэскую академию. У них 60—70 учеников, и 1-го авг. она закрывается. Принципы Ашбе мы восприняли, и ему приятнее будет, чтобы часть перешла к нам, а не к Галоши, или Якобидесу [37], или Тору, или к еще худшим кичистам [38]. Места же в Мюнхене довольно, мы по-прежнему приятели. Если же что бы то ни было Ашбе в этом плане не по душе, то мы сейчас же отка-

---

* художниц (*нем.*).

зываемся, так как слишком его любим и слишком многим ему обязаны и пр. Вот приблизительное содержание моей речи, которая в оригинале была редактирована совершенно в применении к мировоззрению Ашбе, т. е. со всеми «nämlich», «wie ksakt», «also», «prosit»* и пр. На это он мне предложил подождать, потому что у него будто бы есть уже давно план, который он обдумывает и который как раз теперь самое время осуществить: «Also wie ksakt, nur a [ein] klein bisschen warten, wast? hi-hi-hi-hi» **. Я думаю себе, как же так warten ***? И на третий день встретился с ним и опять затеял разговор. Тогда он предложил вот что: так и так, говорит, у меня все время уходит на корректуры und ich komme nicht zum Malen, nämlich ****; не хочешь ли мне помогать в моей Schule? Сможешь жить свободно и работать свои вещи. Я отделался неопределенным ответом и опять начал говорить на тему о том, что если он против, то я лучше уеду, чем предприму что-нибудь без его одобрения. Он так меня растрогал, что и рассказать Вам не сумею, даже слезы у него на глазах выступили. Это было утром в понедельник, я его встретил в Академии, и он потащил в Schule (в Академии был в половине 8-го!), поставил модели и затащил к себе. Такой он милый, наивный, симпатичный, душевный человек,— просто изумительно. Так вспоминал, как мы все работали когда-то, и он работал вместе с нами, и как это было хорошо, и он этого никогда не забудет. И он полюбил нас, и всей душой привязался к нам. Я совсем расстроенный прихожу домой и застаю письмо от Вас. Было ясно, что надо было соглашаться на предложение Ашбе и разве на следующий год осуществить свою мысль. Через несколько дней с Ашбе у нас был еще более определенный разговор, и разговор чрезвычайно интересный. Надо Вам сказать, что за эти несколько дней я много передумал и надумал очень грандиозный проект, который решил предложить Ашбе и осуществить на следующий год. Вот слушайте. Ашбе предложил на этот раз мне компаньонство, на манер Шмидта и Фера; ну хорошо,— пусть так пройдет год, а будущей осенью можно затеять другое дело. Мы нанимаем два громадных atelier рядом, или, еще лучше, покупаем в Schwabing'е землю и строим два atelier; положим, что осуществимо только первое (хотя деньги найдутся, и с нескольких сторон уже заявили готовность внести деньги — Щербатов, Епишкина [39], Беклемишев — вроде ссуды или паев); итак, мы имеем два atelier рядом. Мы вчетвером: Ažbe, Вы, Явл. и я корригируем, при том принцип таков: в первом atelier, начальном, учатся рисовать (писать nature morte только); здесь самые примитивы: Huff'ы, майоры, ⟨...⟩ [40] и пр. Лучшие переходят во второе atelier (дамы и мужчины вместе), и из этого самые лучшие в теперешнюю Ažbe-Schule, к которой может быть присоединен кусочек Тиршев-

---

* «именно», «как говорится», «итак», «на здоровье»... (*нем.*).

** «итак, как говорится, только чуть-чуть подождать? хи-хи-хи-хи» (*нем. сакс. диал.*).

*** ждать (*нем.*).

**** и у меня руки не доходят до живописи, именно (*нем.*).

ского садика[41] и устроен пленер. Встретившись на этот раз с Ашбе, я и предложил ему этот план; ему он очень понравился. Он опять настаивал на том, чтобы я сейчас же вошел с ними в компанию, «also wie ksagt, wie Schmidt und Fehr»*. И какой наивный чудак: предложил **пополам** делиться, и мне стоило немалых усилий объяснить ему, что тут **и** речи не может быть о дележе пополам, что это было недобросовестно с моей стороны: насилу втолковал я ему, что у него громадный капитал, (wie so?!) ** его репутация, имя,— капитал, который составлялся постепенно и который должен приносить процент, а у меня никакого нет. Он понял, и мы решили, что об этом еще будет время переговорить. Итак, с 1-го июня я корригирую в Ažbe Schule. Он по средам, я — по субботам, или наоборот. Он заявит об этом в Schule заранее, даже приготовил уже речь, что, мол, так и так, я хочу заниматься больше живописью, Grabar, **nämlich**, все принципы мои в самом лучшем виде понимает, also, wie ksag, я облекаю его полным доверием, **nämlich**. Вот пока все, что могу сообщить о «нашей» школе. Беклемишев работает дома, мы с Явленским ставим ему каждый понедельник модель, приходим в среду и субботу поправлять. Вы будете смеяться, когда увидите, каких результатов мы достигли. Он лепит во всю, понимает форму, прецизы, свет так, как Зедделер не понимает. Нам самим смешно. Вот после этого и говори о талантах. Помните, мы как-то говорили. Нет, тут никогда ничего сказать нельзя. Сейчас уже 8 часов, и придет модель. Надо Вам сказать, что все время с Вашего отъезда каждый день, за исключением воскресенья, приходит ко мне модель от 8—12 утра и от 2—6 после обеда другая. Казалось бы, черт знает чего наделал? А на деле ничего. Только с temper'ой действительно несколько пообвыкся. Удивительная это вещь tempera, и никто, ни Беклин, ни Штук ее не понимают,— т. е. ни черта не понимают. А Тициан и венецианцы понимали. Ради бога, поприглядитесь Вы в Венеции. Кстати, займитесь Feigenmilch'ом***. В Lugano сколько угодно за городом найдете. Срезывайте только самые свежие отростки и в яйцо нарезайте, в желток, т. е. смотрите, что делается с яйцом, и на бумагу намазывайте, без краски хоть. Я никого не пускаю в atelier, ни Треймана, ни Явленского — ни души, и думаю год так проработать, а то мешают. Хочется самому[42]. К «Сецессиону» ничего не ставлю. Был у Штука, имел 2-х часовой разговор о tempera. Он ничего не знает, страшно заинтересовался. Расскажу в след. письме, дайте адрес, пишите немедленно, сейчас же отвечу, есть бездна Вам порассказать. Жму руку Ольге Людвиг. И обнимаю Вас от души.

* «итак, как говорится, как Шмидт и Фер» (*нем.*).

** как так?! (*нем.*).

*** фиговым молоком (соком) (*нем.*).

78. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Мюнхен, 16 июня [18]99 г.

Дорогой Дмитрий Николаевич, не совсем уверен, что Вы все еще в Lugano,— кто Вас знает, может быть, Вы уже в Венеции. 〈...〉

Книг я Вам послал не для того, чтобы Вы их все перечитали, а так, на всякий случай, чего захочется. Я знаю, как это неприятно, когда под рукой ничего нет. У нас всегда есть новости. Начинают съезжаться из России. Приехал Богословский, потом Сапожников [43] — помните, еще живопись у него такая черная, вроде сапог. Потом — кто бы Вы подумали?— Сидоренко [44]. Поступили все в школу. Я вот уже две недели корригирую и поэтому не мог собраться Вам написать, т. е. ни вот столько времени все не было. Сранья готовлю темперы и рисую дома, потом либо дома работаю, либо в Schule, после обеда тоже до 5 часов, а после 5 опять в Schule, и последнее каждый день. Я, изволите ли видеть, завел от 5—7 nature morte. Присматриваясь в школе к работам, я увидел, что никто никакого представления о красках и живописи не имеет, и увидел, кроме того, что на головах этой штуки не объяснишь никак: тут тебе и характер, и форма, и тон, и всякая чертовщина, где же тут краску объяснить, когда кроме краски есть еще и ее сравнительная светосила и световитость. Решил перейти к nature morte'у. Сначала было немного охотников, теперь масса желающих. Ставлю на два дня, начав с самых простых вещей. Попробовал поставить лимоны и апельсины — никто не мог справиться, но мне удалось привести всех до одного к тому выводу, что всякий из них ничего не умеет. В этом они с ужасом убедились. Думали все время, что что-то умеют,— ан ничего, т. е. как есть ничего. В головах оно только казалось, будто что-то есть, а то ведь уж чего проще — лимон, и то никто не сделал. Это был громадный «überwundener Standpunkt» *, огромный для начала результат. Тогда явилась у всех жажда; буржуа рвал и метал, он, кажется, больше всех недоволен. Румынка в слезы. Я Вам писал, что наскочил с места в карьер на глухую оппозицию. Главным вождем был Филькович, потом Барта [45], американский священник, и еще 2-3 других. Я взял такую политику: стал поправлять только жаждавшим, а таких оказалось масса: главным образом наши барышни, т. е. не в собственном смысле наши, потому что они уже разъехались, уехала de bout** Александрова, даже Шабат [46]. А объявились другие наши, и все больше из наших: **Ольга Марковна Мерзон** [47], **Чацкина** [48], или из русских: Истопницкая [49],— не правда ли хорошая фамилия. Потом шли разные немецкие дамы — Huff [50] и пр. Я повозился с ними и все обходил старичков, разных бывших коллег, которые несколько косо посматривали на импровизированного учителя. Через несколько дней стали распространяться слухи о моих замечательных подвигах, мои акции все больше и больше стали

---

* поворотный пункт (букв.— преодоленная точка зрения) — (*нем.*).

** окончательно (*франц.*).

подниматься, и один за другим стали приходить ко мне разные старички и просить не обходить их. Я попробовал отбояриваться, мол ведь, вот Ашбе тут же, в той комнате, он к вам придет, все-таки просят. Филькович один из первых пришел и очень просил простить его, что, мол, он глуп, но хотел бы учиться и что хотя оно и очень странно, что мы у Ашбе почти одинаковое время сидели и занимались, а он, Филькович, при этом еще гораздо дольше меня был в Академии и даже при старом уставе, когда там были рисовальщики, но все-таки он никак не может справиться с техникой. Еще через несколько дней я ему ясно представил весь вздор его анатомий и черепного рисования, показав, что в анатомии важно и что в черепе, и что в красках. Он прослезился, выражаясь высоким штилем, и сказал с ужасом: «Ну, что это, боже мой! Столько лет пробыл в Академии, приехал сюда, и мне сказали, что я ничего не умею и что мне надо начинать снова, я начал, теперь сколько сижу у Ашбе, и мне говорят: опять вздор делал, начинай снова. Ну что же это?» — Мне его так жалко стало, и я подумал: лучше бы ему ничего не говорить. Я придумал очень наглядную форму применения черепа к рисованию головы. Действительно упрощает дело до последней возможности и облегчает необыкновенно. Теперь дело стоит так, что большинство хочет у меня «поправляться», а не у Ažbe. Я очень хорошо осведомлен всегда насчет «шулерских» настроений, ибо у меня есть превосходный соглядатай — Трейман.

Сецессион великолепен, есть действительно хорошие вещи, он напоминает прежние, давнишние. Я бросил надежду теперь выставить. Дай бог, хоть на будущий год. С Вашего отъезда я заперся, и никто не входил в мастерскую ко мне, кроме моделей и Мари. Неохота что бы то ни было показывать. Я теперь до такой степени определенно и ясно знаю, чего мне надо, чего ищу, что все хочется наедине с собой оставаться и прятать свои вещи. Пускай уж я сделаю штук 10, тогда все покажу и выставлю, если буду им доволен. А то с девочкой[51] в Москве только глупость я сделал. Обнимаю Вас крепко. Привет Ольге Людвиговне.

Ваш *Игорь Грабарь.*

79. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Мюн.[хен], 1 июля [18]99.

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Нигде никаких указаний насчет пропорций не имеется, но Вы вот что сделайте. Делайте пробы таким образом, чтобы испытать **действие фигового сока на желток.** Вот что надо. Вы знаете, что желток, если его помазать один на бумагу толстым слоем, хрупок и не в смысле хрупкости белка, который трескается на сотни кусочков,— хрупкость желтка какая-то мягкая, вроде крахмала, и противная, берите сначала (все на глаз и по чувству) на желток, скажем, хоть 10 обрезков в сантиметр



И. Э. ГРАБАРЬ.
Мюнхен, 1898 г.



И. Э. ГРАБАРЬ.
Мюнхен, 1898 г.

длиной; вторую пропорцию сделайте в 7, потом 5 и 3. Испытайте на бумаге, а еще лучше на холстинах. Ведь Вам их сделать (без подрамков, без ничего, а просто на дощечках хоть от сигарных коробок, кнопками или гвоздочками поприбивать,— так я всегда делаю) раз плюнуть. Высох у Вас грунт, Вы его снимите с дощечки и делайте пробы. Интересны, главным образом, пробы **возможно большей пастозности.** Смотрите, какое действие оказывает солнце. Это очень важно, где меньше трескается, выставленное на солнце или поставленное на день, два в тень на воздухе же, или, наконец, в комнате. Помимо этих проб чистым биндемитлем, еще интереснее пробы какой-нибудь краской, хотя бы охрой. Достанете где угодно, а нет охры — в аптеке найдете сколько угодно химических красок: вероятно, ультрамарин и пр. Интереснее бы всего белила и охра. Пробуйте совсем **без воды** и **разбавлять водой,** причем разбавлять только уже **стертую краску** и разбавлять **самый биндемитль** перед тем, как на нем стереть, попробуйте просто прописать, потом с водой и потом с **биндемитлем.** Сообразно с этим приготовьте три пробы — одну очень сильную, желтков 30 с большим количеством соку, чтобы на яйцо приходилось его приблиз., скажем, $^1/_4$ или там сколько удобнее покажется после Ваших проб, потом желтков 10 слабже и желтков 5 совсем слабых и пришлите мне [в] каких-нибудь бутылках. С 5—10 желтками трудно мне будет делать опыты. Я знал по описанию, что побеги ботанического сада были в сильной миниатюре против настоящих, потому-то и взял раз в 10 сильнее свой биндемитль. Но он меня все еще не совсем удовлетворяет в этом отношении. Ваши опыты могут мне оказать громадную помощь. Я ведь уже зимой решил ехать в Италию (к лету) и непременно поеду, притом не дольше, как недели через $1^1/_2$ — 2 в Венецию (с Трейманом), и мне было бы в высшей степени важно теперь сделать пробы заранее. Мне необходимо порыться в библиотеке Дворца дожей, где я рассчитываю кое-что найти, и еще необходимо основательнее порассмотреть венецианцев: ведь Венеция — родина темперы, и тут она и дольше всего продержалась. Поездка мне оплатится Дягилевым, который просит меня непременно съездить и написать про выставку [52]. Итак, жду от Вас с нетерпением вестей о соке и его действии. Еще одно: дайте куда-нибудь исследовать его, если окажется хоть какая-нибудь возможность. Это было бы тоже очень важно. В литературе есть несколько анализов, но они все сделаны еще в начале нынешнего века и очень для меня подозрительны. Вам, верно, скучно от совершенного ничегонеделания, и это уже, конечно, не работа, а одно наслаждение,— копаться, возиться, пробовать,— одна ведь радость, не правда ли? 〈...〉

Обнимаю Вас крепко.

Ваш *Игорь Грабарь.*

80. В. Э. БОРИСОВУ-МУСАТОВУ

Königinstrasse, 105, [1899] [53]

Дорогой друг, вот, братец мой, все скитаюсь и Вас вспомнил. Да ведь Вам пиши — не пиши, все одно не ответите. Свои впечатления напишу в «Мире искусства». Мой адрес всегда: Königinstrasse, 105.

Эх, Тинторетто, батюшка, Тинторетто [54].

81. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнх.[ен], 30/7 [18]99.

Дорогой Володя, вот собрался, наконец, Тебе написать. Не будь я в Венеции, я, конечно, смог бы приехать в Гейдельберг,— но в том-то и весь Witz*, что больше недели я никоим образом не смог бы отлучиться из Мюнхена. Я писал уже Тебе, кажется, что Ažbe пригласил меня в компаньоны. Это произошло вот как. Мои товарищи по Schule все приставали ко мне, отчего я не хожу заниматься; я работал ведь ровно год уже дома. Вот они и предложили мне основать мою собственную школу, и в ней с самого начала набирался комплект в 20—25 учеников, т. е. все что надо для того, чтобы иметь марок 250—350 в месяц. Я сказал Ažbe, и он предложил мне присоединиться к нему. Выгоднее мне это было потому, что ни о чем не надо заботиться, и кроме того Ažbe, вероятно, к весне назначат профессором в Академию в Вену, и тогда школа — вся моя. Однако эта ватага учеников слишком утомляет, в особенности бездарные, их такая масса и такие ужасные, так на нервы действуют и так поглощают всю энергию, что вот я уже с этого времени совсем дома ничего не делаю.

Я попробую ограничить по возможности свои занятия и, во всяком случае, предпочту при первой возможности оставить эту историю. Когда есть жажда производить, то это ужасное, несносное, убийственное чувство — возиться с какими-то помешанными дилетантами, из которых хорошо если на 30 человек в одном есть искра. Ужасно расплодилось нынче этого самого художества, на выставках все по 3 да по 4, по 6 и по 7 тысяч вещей, это ужас один. Надо бы в Гааге конференцию о разоружении другую созвать,— долой кисти и палитры, долой художников, будет в самом деле, надоело! Ты понимаешь ли, дорогой друг, что в каком угодно деле можно вносить так называемые «вклады», я очень понимаю, что Влад. Вагнер [55], который всю жизнь только занимается пауками, да чуть ли еще не одним видом пауков, а может быть всего-навсего паразитами этого одного вида пауков,— я понимаю, что он достоин всякого уважения и поощрения, потому что хотя, с точки зрения великого времени, веков, великих дел и великих людей, он не произвел никакого переворота и ничего великого не свершил, но он сделал то,

* в данном случае — юмор (*нем.*).

что называется вклад. Alle Achtung* — за это. Но в искусстве можно только большие вещи делать, тут вкладам нет места, потому что наслаждаться вкладиком я не могу, он просто не в состоянии вызвать вибрацию моих эстетических эмоций, — а с точки зрения пользы, привнесения маленькой доли в общую работу — он нуль: в искусстве этого нет. Поэтому — то, что желательно во всех других сферах, в лучшем случае разве лишь безразлично в искусстве, а в худшем и прямо вредно, — вносит сумбур и сбивает с пути.

Ну что я внесу в музыку, если, позанявшись год-два-три, сочиню на лучший конец грамотную фортепианную пьеску, достаточно пошлую, чтобы вызвать восторги всех егорьевских барышень, и достаточно бездарную, чтобы успеть найти дюжину издателей? Ведь от того, что я написал, а издатель издал мой вздор, Вагнер[56] ни на одну йоту не изменился, и старый Бетховен не стал более популярным в публике, засыпающей так сладко на его концертах. Одним словом, с точки зрения, я сказал бы — этернизма **, мне цена полный грош, я и сам себя должен похерить, если я хоть сколько-нибудь уважаю Перикла[57], Фидия[58], Микеланджело, Леонардо, Данте, Бетховена, Бёклина, Пювиса e tutti quanti. И я ни на минуту не задумаюсь, в чем Тебе приношу торжественную клятву с поднятием пальцев правой руки, какие сочтешь нужными и приспособленными к поднятию. Либо я должен совершенно ясно чувствовать себя и свои созидания жизнеспособными и правоспособными с точки зрения этернитета, либо брошу все и буду вбивать учебу в разные жаждущие головы.

Я занимаюсь скульптурой, которой с следующего года придется особенно много времени посвящать, а еще через год займусь архитектурой[59]: по-моему, сии три сестры должны быть неразлучны, тогда они чего нибудь стоят: каждая отдельно редко завладевает умом и сердцем. Так было в эпоху сверхчеловеков Перикла, Фидия, Мирона[60], Поликлета[61]; меньше гораздо, но в этом же роде было в дни Леонардо и Микеланджело. В 20 веке, мне кажется, будет тоже. Поживем, увидим.

Обнимаю тебя крепко. ⟨...⟩

Твой брат *Игорь.*

82. В. Э. ГРАБАРЮ

München. 3 aug. [18]99.

⟨...⟩ Сюда приехал Котляревский[62] — историк из Москвы, думает месяца два тут пробыть. ⟨...⟩ Вообще могу сказать, что у меня начался сезон; не проходит недели, чтобы кто-нибудь не приехал, да иногда двое, трое и четверо на неделе. Бывали недели, когда почти каждый день приезжали. ⟨...⟩

---

* почет (*нем.*).

** от франц. слова éterniser — увековечивать.

Бывает всякий народ, адвокаты, художники, а больше всего литераторов. Эти замучили, эти хуже всех и, главное, самые назойливые: «Ну, вот вздор ка-а-кой, чего там, в кои-то веки собрался к Вам, а у Вас времени нет! Ну, ну пойдем, показывайте, какие у вас тут искусства?»

И приходится шататься из одного конца в другой по выставкам и пинакотекам. Я их возненавидел, эти выставки и пинакотеки, и больше всего литераторов. И главное, много таких, которых я и вовсе не знаю, и все оттого, что пошел теперь в моду; спрос на статьи стал значительно больше. «Могу признаться, со всех сторлён прлёсят и даже прлистают».

Школа отнимает у меня бездну энергии и в конце концов и времени. Хочется работать, жить, а тут уйма бездарностей, которым лучше всего бросить все к черту и никогда даже и не вспоминать о живописи. Если бы я нашел какие-нибудь средства, я бросил бы сейчас же все это, несмотря на весь внешний почет, положение. Ведь на самом деле несомненно не сто́ит жить в Мюнхене для того, чтобы зарабатывать себе на хлеб только, а самому мало работать. Я или брошу, или поставлю дело так, что буду терять по возможности меньше времени. Самое большее два дня в неделю.

Как же у тебя дело с диссертацией? ⟨...⟩

Насчет красок должен тебе сказать, что сообщить никому ничего не могу, пока не устрою свою выставку картин; когда это случится, не знаю, но меня это нисколько не смутит, если и случится через 2-3 года только. Там краски сами за себя будут говорить. И кроме того краски эти нужны для меня, а для других нет, потому что задачи, которые берут другие, разрешимы (относительно), и масляными красками или, во всяком случае, **tempera**. Сообщить тут ничего нельзя, если не сказать просто, как их приготовлять. ⟨...⟩

Твой *Игорь.*

1900

83. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 15 июня 1900 [г.]

Дорогой друг,

Приезжал ко мне на днях Щукин [1], расспрашивал о Тебе, но я ему, к сожалению, не много мог сообщить ⟨...⟩

Я могу еще сообщить Тебе нечто интересное, на сей раз касающееся до известной степени меня. На парижской выставке в русском отделе искусства награды получили исключительно сотрудники «Мира искусства» — **Серов** [2], **кн. Трубецкой** [3] — почетные медали, Малявин [4], Коровин [5], Мамонтов [6] — золотые, Малютин [7] и Головин [8] — серебряные; Маковские [9] e tutti quanti получили бронзовые и по телеграфу отказались.

Когда царь узнал об этом, он сделал большие глаза: что же это значит? Значит они там в Академии меня надували, когда уверяли, что эти в «Мире искусства» — декаденты! Понимаешь, это нечто сногсшибательное! Auf das hin * изволил повелеть: выдавать редакции журнала «Мир искусства» по 15000 р. в год [10]! Это что-то сказочное: Ты должен знать, что это дается не официальному изданию, а борцу **против** официальных: Академии, выставок, искусства, журналов и т. д. Конечно, мы ликуем. Урра!

Целую Тебя, милый друг, крепко, крепко, напиши же мне про себя. Домой, т. е. в Адлер, только что написал и пишу каждое воскресенье.

Твой *Игорь Грабарь.*

84. В. Э. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 21 июня 1900 [г.]

Сейчас написал в Адлер; это у нас теперь уже пятая родина выходит: Чертеж, Ягорий, Измаил, Юрьев — Адлер [11]. Тут есть у меня несколько знакомых, получивших участки совсем рядом с нами: бар. Траубенберг и Извольский и еще двое. Траубенберг ухлопал уже 10 тысяч в свой участок, «не предвидя от сего никаких последствий» ‹...›

Твой *Игорь.*

85. Э. И. ГРАБАРЮ

Мюнхен, 25 ноября 1900 [г.]

Вот Тебе, милый папа, мои планы [12]. Ты их давно уже поджидаешь, но работы оказалось столько, что я не смог быстрее справиться. Да и уж если браться, то надо обсудить и обдумать каждую мелочь, потому что менять впоследствии труднее.

Моя главная цель была сделать удобный, уютный, приятный для жилья дом, и кроме того такой дом, который в случае непредвиденной необходимости можно было бы легко, без ущерба для его внешнего вида и для его внутреннего расположения, расширить. Из-за всего этого мне пришлось раз десять изменять и делать все снова, потому что какая-нибудь темная комната переворачивает все вверх дном.

Что касается величин, то я не совсем понимаю, как на 10 арш. ширины и 15 арш. длины можно уместить столько комнат, сколько Тебе хочется. Это будут тогда совсем клетки. Я вышел из этого размера, и все-таки комнатки довольно крошечные. Если мой масштаб покажется Тебе чересчур большим, то тогда, по-моему, лучше пока ограничиться меньшим числом комнат, но только не делать ульев вместо комнат. Как

* на это (*нем.*).

сделать меньше комнат, об этом я тоже подумал, и мой план приспособлен для этого как нельзя лучше; об этом скажу дальше. У Тебя на плане, на первый взгляд, удалось, но если рассмотреть ближе, то выходит иначе. Ты, напр., не брал толщины стен (наружных) и простенков (внутренних), у Тебя нет передней ни с подъезда, ни в кухню, а кроме того кухня и сторожка приклеены как-то отдельно, точно грибы на дереве. Все это уменьшает место общей постройки. У меня все вместе, т. е. и две передние, и коридор, и кухня, и комната для сторожа. Я должен еще прибавить, что со стороны сада у меня вдается в дом огромная ниша, в сущности целая комната в счет постройки почти не идет. Что касается внешнего вида, то пока посылаю Тебе только два наброска, чтобы Вы имели представление о том, что мне хочется. Ты рассмотри, рассуди и взвесь хорошенько, потом пришли мне планы и наброски обратно, и я изменю то, что окажется по разным соображениям неудачно. Тогда я нарисую уже в гораздо большем виде и со всеми подробностями. Я хотел бы разрешить одну очень нелегкую в архитектурном смысле задачу. Дело в том, что здоровый архитектурный принцип гласит: всякая вещь должна глядеть сама собой, совершенно так же, как вещи должны — в большинстве случав, конечно, сами собой пахнуть.

⟨...⟩ Совершенно так же в архитектуре,— то есть опять в большинстве случаев. Дерево должно смотреть как всякому порядочному дереву полагается быть, и конфузиться ему своего подлого деревянного происхождения нечего, камень пусть смотрит камнем и штукатурка штукатуркой. Кирпич до такой степени органически связывается с штукатуркой, что его сам бог велел штукатурить. Вот мне бы и хотелось найти такое соотношение этих трех вещей — дерева, камня и штукатурки,— чтобы оно дало постройке красивый вид, нисколько не напоминая наскоро сколоченной дачной постройки, на которую достаточно уже за версту посмотреть, чтобы знать, что во все щели там дует.

Поэтому мне бы хотелось подробнее и совершенно точно знать, как ведется в Адлере постройка дома. В Мюнхене я построю Тебе пятиэтажное здание со всеми новейшими конструкциями, т. к. знаю местные условия. Нет клочка на земле, где бы строили одинаково.

Справься где-нибудь, если не знаешь сам всех подробностей. Куда ставятся, напр., балки, на каком расстоянии друг от друга, какие доски (или балки) между ними заполняют пространство; а потом как прибиваются доски (или балки?) между большими балками, т. е. если смотреть сверху в разрезе, прибиваются так или с обеих сторон, т. е. так [чертеж]. В последнем случае чем заполняется пространство между обеими досками (или балками?)? Не может же оно быть пустым. А затем снаружи. Если замазать глиной, а сверх глины штукатурить, то ведь через полгода штукатурка потрескается и будет отколупаться, а через год чини все, или хоть снова штукатурить. Потом, как ставят там окна? Как ставят погреба, фундамент? Кирпич или камень? Если камень, то какой? Кажется, там известняк? Все это мне необходимо знать, тогда я додумаюсь до такого компромисса, что вещи будут глядеть сами со-

бой, а внешний вид только выиграет от этого. Как бы то ни было, смотри на мой проект как на нечто, что можно еще сто раз переменить. Пока я выжал из себя, что мог, и думаю, что сторона удобства и еще больше **уютства** — большое достоинство этого проекта.

Итак, слушай по порядку.

План № 1

1. Передняя, в которую ведет широкая дверь с подъезда, образующегося в виде ниши, покрытой верхней террасой (см. план № 2) и кроме того особым выступом (см. на том же плане), поддерживаемым двумя деревянными контрфорсами — да простит мне дедушка это слово! (см. вид с моря № 3). Получается тенистый и уютный подъезд.

Чтобы передняя была светлая, по обеим сторонам двери помещаются крошечные узкие, но длинные оконца (№ 3, на рисунке благодаря перспективе видно только одно оконце). Рядом с передней маленькая комнатка для прислуги (2) с очень небольшим окошком на улицу, очень красивым в пропорциях к целой стене.

Из передней же ведет дверь в комнату (3),— кабинет, отсюда дверь **в** гостиную (4), самую большую комнату в доме, обрисованную и в фасаде выступом. Окно громадное — в три аршина, и, кроме того, в срезанных откосах два длинные узкие окна, так что из гостиной видно во все стороны. Я представляю себе очень приятным сидеть у этих окон в выступе с видом на море. Из гостиной ведет дверь в комнату мамы (5), потом отсюда в комнату (6) и спальню (7). Из комнаты 6 ведет дверь в столовую (8), из которой можно войти в **гостиную**, в **спальню** (в маленькую дверцу, для того чтобы не надо непременно проходить через комнату 6, если она занята), в коридор или прихожую (12), соединенную дверцей с парадной передней (1) и, наконец, еще можно выйти из столовой на нижнюю террасу. Дверь стеклянная (верхняя половина), а по бокам два окна. На юге это возможно. Из этой двери выходишь сначала в ту нишу, о которой я упоминал выше (19); здесь можно летом (да там наверно нередко и зимой) обедать и чай пить. Несмотря на невыгоду восточной стороны, до обеда залитой солнцем, тут вечная тень благодаря этой громадной глубине, в чем Ты можешь убедиться из наброска № 4. Это углубление прикрыто сверху, не только вплоть до конца здания, но еще на два аршина дальше (оттого такая тень) (см. план № 2) до того места, где начинаются ступеньки (№ 1,18). Эти два аршина необходимы для того, чтобы наверху можно было переходить с северной стороны верхней террасы на южную (№ 2). Как видишь, там эта ниша по[13]... ‹...›

1901

86. А. А. ЛУГОВОМУ

Мюнхен, 20 янв.[аря] 1901 [г.]

Спасибо, дорогой Алексей Алексеевич, за Ваше бодрое письмо. Душа на Вас радуется. Только что воспаление легких пережили, а бодрости ни на столько вот не убавилось! И на судьбу несправедливую бранитесь, а все бодрость Вас не покидает! Да и черт с ней совсем, с судьбой-то, была бы вера в себя, была энергия, бодрость. Она все потери всегда заменит. Что бы ни случалось, а если есть у Тебя хороший запас красных шариков, то всегда будешь над судьбой, которая в сущности всегда по всем статьям идиот[ск]ая,— самым наглым образом издевается. И всегда будешь **господином** ея. А это, что бы там господа «сердечники ни ораторствовали, всегда останется наслаждением высшей марки. Ибо нет ничего более насладительного у человека, как сознание, что он как-нибудь, в чем-нибудь, над кем-нибудь или над чем-нибудь господин. Наслаждение это выше даже, нежели наслаждение своим рабством у натур, являющихся антиподами господ, у **рабов**, у женщин, у святых и поклонников разных знаменитостей — Толстых, Мазини [1], Иоаннов Кронштадтских [2], наконец у рабов богатства и скупых рыцарей и пр.

Если бы я не чувствовал себя господином, я бы ничем больше не хотел быть, как только рабом. Ибо вне двух полюсов наслаждения нет. А наслаждение есть единственная вещь, чего-нибудь на земле стоящая. Как понятия: тепло и холодно суть только виды одного понятия **теплота**, так и понятия наслаждаться и страдать суть лишь виды понятия **наслаждение.** Тепло есть плюс теплоты, холодно минус теплоты; наслаждаться — это плюс наслаждения, страдать — минус наслаждения. Оттого есть люди минусные и плюсные. Толстой — **минусен**, и черт с ним, пусть минусничает и юродствует. Пушкин был **плюсен.** Мы с Вами плюсные, Алексей Алексеевич, в этом нет никакого сомнения. Плюсен был **Зевс,** плюсна **Афродита** — люблю ее подлую,— самая интересная женщина, которая когда-либо была, а если ея не было, то хорошо, что ее выдумали,— плюсен был **Фидий**, а минусы это **Христос**, не Егова — этот по древнехалдейскому преданию с Зевсом втихомолку канкан отплясывал, **монахи** и **благодетели.**

Давайте Вашу руку, милый Алексей Алексеевич, и да здравствует бодрость, да здравствуют красные шарики! Урра нашему плюсу!

Обнимаю Вас крепко-крепко и целую ручку Любови Андреевне. Пробуду в Мюнхене всего до 7 июня, а там махну в Париж, где пробуду около года, и тогда перекочую совсем в Россию. <...>

Всей душой Ваш *Игорь Грабарь.*

87. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[сентябрь 1901 г.]
Почт. ст. Нара-Фоминское[3]
Моск. губ.

Добрейший Дмитрий Николаевич,

Был только что в Петербурге и с ужасом узнал, что Вы сильно больны — от Явленского, который тоже туда приезжал ⟨...⟩ Искал меня, между прочим, Беклемишев[4] летом, но я исчез из Мюнхена, и никто не знал куда. Мне хотели предложить чтение лекций по истории искусства в Академии. Теперь уже другой. Кажется, зато устроятся лекции по истории **техники** ⟨...⟩

Не могу не сказать еще одного. В последний год в Мюнхене Вы были ко мне не только несправедливы, но просто жестоки. За что, я до сих пор не знаю. Вы не можете себе представить, сколько мучений Вы мне этим доставили! Неужели только за то, что я считал себя насмерть оскорбленным Марианной Владимировной [Веревкиной]. Я был ненормален, и все это и кончилось отчаянной неврастенией, которая меня совсем подкосила на полгода. Я был во многом не прав[5]. Но неужели так жестоко поступают в этих случаях? Впрочем, бог Вам судья. Простите за эту приписку. Преданный Вам всегда

Игорь Грабарь.

88. Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Нара, сент.[ябрь] 1901 [г.]

Добрейший Дмитрий Николаевич,

⟨...⟩ Насчет вопроса о том, справедливы или не справедливы были Вы ко мне в последнее время в Мюнхене, могу Вам лишь сказать, что слишком много случаев мог бы Вам насчитать, когда Вы поступали со мной так, что мне приходилось глотать слезы и, разводя руками, забираться в свою берлогу. Я ровно ничего и тогда не мог разобрать и столько же понимаю и теперь. У Явленского тогда очень усиленно работала голова в несколько романтически-фантастическом направлении, и он сам себе сочинил такого Грабаря, какого никогда и не было. Впрочем, теперь он и от этого отрекается и тоже не понимает, что же, собственно, кроме грубости по отношению к Марианне Владимировне, произошло? Но Вас я совсем не понял. В чем обнаружилось отсутствие искренности у меня, я не понимаю. Что своих работ не показывал? Это у многих бывает. Придет время, и хоть ты что! Ни за что никому не хочется показывать. Не то совестно, не то робость, не то еще что, черт знает что,— но вот не хочешь, чтобы кто-нибудь видал. Потом проходит. Тогда я ведь никому на свете не показал бы. Ведь это чертовски индивидуальная штука. Теперь всем показываю. Зато Явленский никому. Насчет рецептов даю Вам **честное слово,** что ничего не скрывал до самого

последнего времени, т. е. и тогда, когда мы все втроем варили без конца. Но когда меня стали сторониться, то и я — на дыбы. И всего больнее мне было, что Вы что-то такое себе на мой счет сочинили, и вижу, что сами поверили. Были теперь в Мюнхене и не заглянули. Больно было. И Иван Родионович [Фетов] [6] у меня жил. Все про Вас спрашивал, а Вы — в Мюнхене. Мне только краснеть приходилось.

Впрочем, как знаете. Дело Ваше частное.

Приветы Ольге Людвиговне и Густаву Германовичу [Фальку].

1902

89. В. Э. ГРАБАРЮ

14 марта 1902 [г.]

Можешь меня поздравить с успехом [1]. Еще до открытия выставки во время ее устройства две галереи спорили об одной моей вещи [2]: Третьяковка и Музей Алекс. III. Разумеется, я предпочел Третьяковку, потому что там в комиссии сидят художники, которых я уважаю [3], и во главе их Серов. А в Петербургской комиссии из четырех художников один Куинджи хочет что-нибудь сделать, но не может, ибо трое остальных вопиющих пошляка: старый, уже в юности бездарный академик Боткин [4], ректор Академии Беклемишев, еще более позорный, ибо молодой, и Альберт Бенуа (не наш, а его брат — архитектор и акварелист) [5]. Что станется с Музеем Александра III, если они и дальше будут покупать такую дрянь! Из 10 вещей купленных только две достойны музея. Впрочем, теперь придуман хороший выход: в Музей поступают действительно только две, остальные остаются в так назыв. Академическом музее, битком набитом всякой дрянью, которая постепенно сплавляется по разным провинциальным шлюзам. Кроме Третьяковской галереи продано у меня еще две вещи в частные руки [6] да продал бы еще четвертую [7], если бы не счел этого неудобным: купил мой приятель Щербатов [8]. Тогда я подарил ее ему. Лишился 600 рублей, но сделал это от души. Дело в том, что его отец [9] еще летом предложил мне, не стесняясь, взять у него взаймы сколько угодно для устройства своих художеств. дел. Я отказался. Когда же приехал в ноябре в Петербург, то получил от старого князя опять письмо с просьбой не обижаться предложением, а взять у него, т. к. он считает, что я слишком много сделал для его сына, чтобы он не имел права прийти мне дружески на помощь в такой момент, когда это нужнее всего. Я взял тысячу рублей и имел возможность тотчас же отправить 400 в Мюнхен (старых долгов), заплатить 100 за квартиру вперед и накупить материалов. Последние обошлись около 150. Потом пошли натурщики, натурщицы, еда и пр. Потом опять квартиры, потом прислуга. Потом подошел, уже после Нового года, когда я вернулся от Вас сюда, вопрос о рамах. У меня 9 вещей на вы-

ставке [10], а я готовил еще три (но не успел кончить, хотя у меня выпрашивали их так, как они были, и надо было много мужества, чтобы удержаться: зачем давать половину себя, когда можешь через год дать всего!), и все это рамы и стекла, да сделают не так — переделывать надо, а потом делаешь холст больше — опять раму. На это опять рублей 250 вышло. А у меня денег нет. Щербатов, уже сын, опять помог и предложил мне 500 р. Итого я должен ему **1500**. Я обо всем этом не решался Вам говорить, потому что, во-первых, перемучал бы Вас всех, и Вы бы не поверили, что я их легко и меньше чем в год выплачу; а во-вторых, ужасно неприятно мне было говорить об этом, когда я видел, что у Вас ничего нет, Вы бьетесь, а я имел 1000 рублей и ничем не мог Вам помочь. Но я действительно не мог, или тогда надо было ставить крест на свою работу. В Мюнхене у меня есть еще коекакие долги, рублей на 600. Теперь я совершенно легко со всеми справлюсь. Но вот почему я [с] таким удовольствием отказался от 600-рублевого заработка и подарил Щербатову; а на эту вещь были покупатели! Ему же лично она больше всех нравится. Это уголок его усадьбы. И все же три проданных вещи дали мне уже почти **2000** р. Между тем все время торгуют и другие, но я не уступаю никому. Цены у меня очень большие, т. к. я сразу в первый же день открытия уже составил себе репутацию и, следовательно, мог себя и ценить дорого. Недаром значит столько лет сидел и молчал. И это успех главным образом среди художников. Меня сейчас же выбрали **единогласно** в **члены** общества этих выставок [11]; раньше я был только сотрудником журнала. Из 19 баллотировавшихся **экспонентов** (не членов) нашей выставки, т. е. людей, приглашенных комитетом **закрытой баллотировкой**, избран единогласно только я один и большинством 2/3 только еще двое. Все остальные прокачены, и в числе их такие, как Пастернак [12] и др. Член имеет право выставлять без жюри, и их немного. Я пишу все это потому, что после долгих лет непризнавания есть известная потребность в признании, и если успех на время и укачивает, то он в известный момент прямо необходим. Очень надеюсь, что и другие вещи у меня купят, по крайней мере еще хоть две или три ‹...› Если я даже продам немного картин, то я уже окончательно получил постройку **дома** в **Москве**. Это уже не конкурс, а заказ, сделанный мне фон Мекком [13]. То, о чем я мечтал, наконец исполнилось. Лето я буду опять в Наре, т. к. придется ездить на свою постройку ‹...›

Но все это еще далеко не все. Я вызвал к жизни одно громадное предприятие, которое уже осуществилось [14]. Его главная задача поднять престиж художника и избавить его от эксплуатации. Чтобы не было больше того, что случалось так часто, этого непризнавания и игнорирования со стороны государства. Есть уже огромные деньги, которые вложены в дело. Если не хотят видеть всего хорошего, что делается, музеи, то это восполняет тот коллективный меценат, которым это учреждение и явится. Я устал писать, подробности в другой раз. О грабаревском предприятии говорят все художественные кружки Петербурга. Мы берем наконец в свои руки руководящую роль, ту, которая до сих пор была в руках

Академии. Если я не писал обо всем этом до сих пор Вам, то только потому, что не было дня, в который не происходило бы у нас заседания, которым мне приходилось руководить. Я в жизни не произнес столько речей и тостов, сколько пришлось их произнести за эту неделю ⟨...⟩

И.

90. В. Э. ГРАБАРЮ

[СПб., 19 мая 1902 г.]

⟨...⟩ Я пишу белые ночи часов до 6 утра иногда, и приходится поздно вставать ⟨...⟩

91. В. Э. ГРАБАРЮ

[СПб.], 23 мая [1902 г.]

Спасибо, милый друг, за уведомление о книжке Липгардта [15]. Перешли ее мне. Я здесь до 20-го июня. Потом еду прямо под Москву в **Нару** к Щербатову. Там пробуду до октября. Потом в Питер опять. В Дерпт едва ли успею заглянуть, несмотря даже на то, что, вероятно, летом придется раз съездить в Петербург. Мне предложили писать историю русск. искусства в несколько томов [16]. Разумеется, отказался, но согласился редактировать издание и подобрать сотрудников, причем один отдел возьму сам. Срок два года. Это будет, однако, не совсем история искусства, а уже нечто вроде истории культуры, вылившейся в искусстве [17]. Возможно придется обратиться и не к одним специалистам по вопросам искусства. Пока сижу и соображаю. Окончательного ответа еще не дал. Надо сообразить, возможно ли это вообще так, как мне хотелось бы. ⟨...⟩

Обнимаю Тебя крепко.

92. В. Э. ГРАБАРЮ

СПб., 21 июня 1902 [г.]

Дорогой Володя, спасибо Тебе за новый пуд писем. Прочел с удовольствием: все-таки приятно знать, что и как там творится. Одно действительно неприятно, что это «именье» [18] становится решительно ненасытным. Мне это тем более досадно, что вся тяжесть ложится на Тебя, а я не в состоянии par le temps qui court * часть ее взять на себя. Я уже сообщал Тебе, что предприятие [19], которое я затеял и котор. полны были одно время газеты — только «Нов. Вр.» ограничилось маленькой заметкой,— поглотило все мое время и увы!— даже деньги. Я не смог за это время заработать ни копейки, ибо не было у меня на это ни получаса времени ⟨...⟩

Обнимаю Тебя крепко, дорогой друг.

Твой *Игорь*.

---

* ныне (*фр.*).

93. В. Э. ГРАБАРЮ

СПб., 1 июля 1902 г.

Дорогой Володя, вчера я получил открытку от наших уже из Ялты. Чего доброго, они уже дома будут завтра. Сегодня высылаю портрет[20]. Пришли мне еще дальнейшие сведения об Адлере. Я до сих пор еще не уехал, ибо завишу не от себя, а от хода работ. Собираюсь в конце этой недели поехать по Ладожскому озеру, по Свири в Онежское, на Повенец и оттуда добраться до Белого моря и по Сев. Двине спуститься в Вологду. Это меня ужасно интересует, гораздо более, нежели Волга. Хочешь, поедем вместе. Тогда я приеду в Юрьев, и мы по Эмбаху двинем в Псков, потом на Старую Руссу, в Новгород и по Волхову в Ладогу. Как Тебе это нравится? Ответь.

Обнимаю Тебя крепко.

Твой *Игорь*.

94. А. Н. БЕНУА

[Петербург, 27 июля 1902 г.][21]

〈...〉 Простите, дорогой Александр Николаевич[22], что вышло что-то много. Я страшно сжимал, но уж очень много выставок. Ради бога, не стесняйтесь и вычеркните хоть целые абзацы о выставках менее интересных, раз статья вышла из размеров хроники[23]. Я только один день в Петербурге и после Чудского озера, Пскова etc.[24] Еду теперь[25] на Вологду и по Двине в Архангельск. Mes compliments[26] les plus sincères * Анне Карловне.

Жму Вашу руку и от души желаю Вам наверстать хоть теперь тоску летних дождей и наделать невероятнейших чудес, а кстати и поскорее дождаться китайского путешественника[27].

Северный путешественник *И. Грабарь*.

1) Был у Свирского[28]: расчерчены только что в натуральную величину все профили и т. д. Но явилась такая уйма вопросов, которыми меня засыпал Свирский, что я никак не решился их разрешение взять на себя и предпочел лучше еще на день отсрочить начало работы. Будьте добры, в тот же день, когда к Вам попадет это письмо, зайдите к нему: все чертежи там, и Вам предложат вышеписанные вопросы. Не пугайтесь, Вы их в 10 минут тут же разрешите. Это почти все пустяки технические, но требующие разрешения.

2) **Кроме** сего зайдите на Морскую[29] и спросите у Иванова[30] два образчика фальшивого мрамора, ровного (как в Павловском дворце). Один синее, другой кремовее. Я бы за **кремовый** стоял, тем более что тогда

* Самый искренний привет (*фр.*).

еще лучше выделится мебель и будет богаче оттенками. Впрочем, дело Ваше. Но имейте в виду, что этот «мрамор» можно иметь и гораздо матовее, этак с матовым блеском, т. наз. настоящее «stucco lustro». Мне кажется, что это бы недурно.

Карнизы восхитительны.

Ваш *И. Грабарь.*

95. В. Э. ГРАБАРЮ

Сольвычегодск (на Вычегде),
[август 1902 г.] [31]

Как видишь, уже добрался до Двины. Нанял лодку крытую и сегодня отправляюсь дальше. Пока ехал на пароходе, лил все время дождь, теперь превосходная погода. Кажется, она продержится теперь все время. Места здесь прелестные. Что будет дальше. Сделал уже кое-какие снимки. Северные города отличаются невероятным количеством церквей и полным отсутствием жителей и домов. Когда подъезжаешь к ним, то только и видишь, что 30 и больше церквей и два-три деревянных домика. В Великом Устюге их 38. Гостиниц нигде и в помине нет. Можно приехать в уездный город с исправником и всем прочим, вроде Сольвычегодска, и очутиться без ночлега и пищи. Нет ни одного трактира. Устроился, однако, на ночь в частном доме (спал на полу). Теперь почевать придется в лодке. Я, впрочем, очень доволен [32].

Твой *Игорь.*

96. В. В. ФОН МЕККУ

СПб., 2 окт. 1902 г.

Многоуважаемый Владимир Владимирович, рвался с Вами увидеться. Мне, однако, на редкость не повезло. Был два раза у Вас, и оба раза неудачно. В довершение всего должен был ехать в Нару для переговоров с Мар. Фед. [Якунчиковой] [33]. Слава богу, все удалось уладить и все поспеет к сроку. Потерял два дня у Мамонтова в Бутырках [34]. Очень он неделовито настроен, и если бы я не насел, то ничего бы у нас не вышло. Я сделался с ним не так, как он хотел, т. е. он не нанимает у нас за плату помещение, а дает зато 20% проданных вещей. У него бездна прелестных вещей, но и бездна отвратительных, не столько бездарных — иногда они талантливы,— сколько пошлых: ваз с какими-то дешевыми тюльпанами, с волосатыми девами, волосатыми головами и т. д. Пришлось торговаться, так как он хотел вывалить к нам прямо все, считая все это гениальным. За всем этим я пропустил Вас. Ужасная досада.

Во-первых, я Вас не благодарил еще за Ваше письмо Римскому-Корсакову. Вы угадали: мне действительно пришлось к нему обратиться за открытым [листом] [35], и я очень приятно был поражен, когда он показал мне только что им полученное от Вас письмо. Большое спасибо!

А потом вот что. Ради бога, как дело с передней? У меня сердце болит, ибо я хорошо понимаю, что из Павловской слободы нелегко за ней следить? Не могу я быть Вам чем-либо полезным? Т. е. не надо ли что-либо где-либо посмотреть, поторопить и т. д. Если нужно, можно бы и Карпинскому [36] в Москву съездить, хотя он и необходим здесь. Не откажите сообщить **сейчас же**, т. к. если Павловская слобода помешала осуществлению передней,— чего бы я от души не хотел,— то надо нам уже здесь немедленно сочинить новую переднюю. Все идет хорошо. Простите, что я сейчас ничего Вам не сообщаю подробнее. С тех пор, как я вернулся с Двины, я все время в бегах. На этих днях сообщу все подробно, т. более, что у меня, очевидно, уже 20 новых проектов, по поводу которых совершенно необходимо иметь Ваше согласие. Сомов [37] просит точный размер Вашего издания костюмов [38], для обложки. Итак, ждите основательного письма, но ради бога, ответьте на это **немедленно.**

Жму Вашу руку. Ваш *И. Грабарь.*

97. А. Н. БЕНУА

9 ноября [1902 г.] [39]

Друг мой, имею к Вам следующее.

1) Когда решительный, окончательный и бесповоротный срок открытия выставки в Москве [40], ибо я еду только за день до сего события.

2) Это пострашнее будет. Несколько стульев моих сделаны. Но только один вполне хорошим, а два ублюдисты изрядно. Я нашел, в чем дело, но был бы Вам весьма благодарен, если бы Вы смогли приехать завтра в Академию худож. в столярную мастерскую **Кудряшева** [41] (Главн. подъезд, коридор налево, словом, швейцар скажет). Кстати, Вы сами хотели что-то заказать Кудряшеву. Да еще, кстати, хотели Вы видеть конкурс в Академии. Если все это Вас не расстраивает, то я буду с Серг Филип. [Собиным] (техническая консультация) у Кудряшева в 3 ч. ровно, а раньше на выставке, т. е. в 2 $^1/_2$ часа. Если Вы видели выставку, то из-за стула, ради бога, не приезжайте, раз Вам не совсем удобно.

Ваш *Игорь Грабарь.*

98. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

[5 декабря 1902 г.]

Сегодня (черт знает когда, но все же в четверг, в ред «Худ. совр.»).

Милый мой [42], отчего Вы не пришли сегодня. Бенуа Вам как раз приготовил маленький заказик и вообще хотел поговорить насчет дальнейших заказов [43]. Пожалуйста, приходите в понедельник в $4^1/_2$ часа **сюда.** Может быть, занесете раньше еще мне что-нибудь.

Привет Елизавете Осиповне [44].

Жму Вашу руку. Ваш *И. Грабарь.*

1903

99. А. М. ВАСНЕЦОВУ

СПб., 1 марта 1903 г.

Многоуважаемый Аполлинарий Михайлович,

Я не ответил до сих пор ни Вам, ни Василию Васильевичу [Переплетчикову] потому, что каждый день приносил все новые и новые осложнения, и хотелось Вам сообщить сразу обо всем. Теперь обстоятельства заставляют немедленно Вам писать. Дело в том, что через три дня после того, как мы [1] подали в Общество поощрения [2] наше заявление насчет помещения на будущий год, с таким же заявлением явились передвижники. Они предложили 2500. Мы, опираясь на слова московских делегатов, идем па три тысячи, но в комитете (Общ. поощрения), кажется, склоняются к тому, чтобы уступить все-таки передвижникам. Есть, однако, одно средство. Пошлите немедленно телеграмму вице-председателю Общества поощрения худ.[ожеств] Нечаеву-Мальцеву (Юрий Степанович) [3] такого содержания, что, мол, московские члены Общества «Союза русск.[их] худ.[ожников] уполномочили Вас предложить Обществу 3000 р. за помещение. Я думаю, что это будет совершенно достаточно, чтобы помещение осталось за нами. Иначе плохо. Придется брать Академию наук.

Что касается устава, то я был сегодня и вчера у Кривошеина [4] и никак не могу его застать до́ма. Наконец, завтра мы встретимся утром. Посмотрим, что из этого выйдет. Сообщу Вам завтра же.

Здесь очень рады все образованию «Союза». Ему, несомненно, обеспечено и сочувствие печати.

Жму Вашу руку и шлю приветы всем нашим московским друзьям.

Искренно Вас уважающий *Игорь Грабарь.*

100. А. М. ВАСНЕЦОВУ

СПб., 21 марта 1930 г.

Многоуважаемый Аполлинарий Михайлович,

Вы, вероятно, знаете уже от Вас. Вас. [Переплетчикова], что и Академия наук занята. Теперь нам остается только одно: ждать до рождества и тогда подыскать частную квартиру, или еще лучше нечто в роде такого торгового помещения, какое занимала выставка «Мира иск.» в Грачевском доме [5] в Москве. Найти такое помещение не представит особых затруднений.

Тогда можно будет тотчас же после закрытия у Вас во второй половине января везти ее в Петербург. Что касается устава, то Кривошеин упорно молчит. Было бы хорошо, если бы Вы ему написали два слова, т. к. недели через две-три все уже разъедутся. Я уеду тоже и, вероят-

но, раньше других, потому Браз [6] и Рерих [7], остающиеся дольше других, возьмут на себя известить Вас обо всем имеющем отношение к Союзу. Адрес Браза: Мойка, 112.

Искренне Вас уважающий *Игорь Грабарь.*

101. Ф. А. МАЛЯВИНУ

Юрьев Лифляндский, 4 июня [1903 г.]

Дорогой друг [8],

Скоро думаю двигаться отсюда к Тебе. Я думаю, через 7—8 дней смогу уже быть у Тебя, т. е. числа около 11-го — 13-го июня и смогу пробыть недельки полторы или две. В случае, если произошло что-нибудь сверхъестественное, например, землетрясением разрушило усадьбу или что-нибудь в этом роде, то телеграфируй мне сюда, чтобы я не выезжал [9].

Привет Наталье Николаевне [10],

Жму Твою руку Твой *Игорь Грабарь.*

Появился новый худож[ественный] журнал в Германии, вроде «Мира искусства» («Kunst und Künstler» [11]). Редактор его [12] прислал мне письмо, в котором просит присылать статьи и, для того чтобы я ознакомился с содержанием, присылает несколько тетрадок. В одной из них (VIII) воспроизведены твои «Венецианские бабы» (они теперь в Сецессионе берлинском [13]. В статье о Сецессионе есть несколько строк и по поводу баб, и притом довольно ругательных [14]. Автор — известный Heilbut — оговаривается, что несмотря на восторженный прием, который картина встретила в берлинских художественных кружках, он все же решается сказать и т. д. [15]

102. В. Э. ГРАБАРЮ

[Юрьев], вторник, 24 июня 1903 г.

〈...〉 сегодня Кудрявский [16] получил на мое имя повестку на заказную бандероль, и я успел еще получить самую бандероль. Оказалось, от Seemann'a [17], которому я писал статью о Сомове [18]. Он затеял издавать историю искусства каждой страны особо и прислал мне на пробу первый томик, только что вышедший — «Историю современного Австрийского искусства» [19]. Предлагает мне написать историю русского. Едва ли возьмусь. Ужасно неблагодарная, рискованная и трудная задача 〈...〉

Третьего дня, в воскресенье, с четырехчасовым поездом мы направились с Дм. Ник. [Кудрявским] в Эльву [20]. Наконец-то. Мне очень понравилось 〈...〉

103. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 13 июля 1903 г.

Дорогой Володя,

Сейчас приехал из Пущина в Москву ⟨...⟩ Сегодня ночью еду на ст. Ока [21].

Одновременно с Твоим письмом получилось в Пущине и «Новое Вр.». В нем уже была телеграмма о смерти Уистлера, и об ней я узнал еще на станции же от Малявина, бывшего со мной, и таким обр. раньше, чем из Твоего письма. Три великих художника умерли в последние три года один за другим. Пювис, Бёклин и Уистлер. Остались еще Моне [22]. Дега и Менцель — все старенькие ⟨...⟩

Я думаю махнуть в Адлер (если плохо будет работаться). Надо посмотреть, чтобы фасад не переусердствовали уже чересчур [23].

Обнимаю Тебя крепко. Твой *Игорь*.

Поеду (в случае если поеду вообще) через $1^1/_2$ — 2 недели.

Пиши ст. Ока, Моск.— Курск., с. Турово, В. Н. Писареву.

104. А. Н. БЕНУА

[1903 г.] [24]

Дорогой мой, вручите Аракчееву [25] Ваш портрет в профиль Сомова [26]. Через два часа после сего оба они, т. е. вышеназванный и портрет Анны Карловны [27] этим же человеком будут Вам доставлены обратно.

Ваш *Игорь Грабарь*.

Виноват, не через два часа, а завтра, ибо сегодня Аракчеев его прямо понесет к Сомову, и завтра Николаевский [28] его сфотографирует [29].

1904

105. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 6-го янв.[аря] 1904 г.

Еду в деревню завтра утром. Пиши так: Москва, Пятницкая, уг. Овчинниковского пер., контора Мещериных в им. Дугино И. Грабарю. Я буду у этого самого Мещерина, он художник (хотя, кажется, и фабрикант) [1]. У него пробуду около месяца. Это около Царицына, т. е. имение, и у него там мастерская... Встретил Богданова-Бельского [2], которого Ты очень одобряешь, и узнал от него, что он специально приехал из Смоленска

на один день на нашу выставку [3] и ходил по ней с [фамилия неразб.], который одобрил мои картины и, по словам Богданова, был он горд, что, не зная художника, все же знает его родного брата.

Ну, всего хорошего. Из деревни напишу еще,

Твой *Игорь*.

В Петербурге в этом году выставки не делаем. Зато на будущий год будет отборная.

106. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 12 янв.[аря] 1904 г.
(поздравляю Тебя с Татьяниным днем)

Дорогой Володя,

⟨...⟩ Сижу, как видишь, в деревне. Тут отлично, не по-титовски тепло, и хоть и неродственно, но много лучше. А в довершение всего в 75 саженях отсюда на берегу реки Пахры дивная усадьба (Екатерининская) [4], которая, очевидно, будет изображена. Прямо, понимаешь ли, великолепие. Да и вообще здесь хорошо. И работается хорошо.

Получил известие, что продалась еще третья картина, помнишь, которую я кончал до́ма («Последние лучи»). Все три попали в галерею. Трояновский [5] покупал у меня за 200 р. этюд, который я успел уже написать, но я не мог с этого человека взять денег и подарил его ему. Как-то грешно с таких брать. Сам зарабатывает практикой, отказывает себе во многом (это я знаю), только чтобы иметь возможность купить что-нибудь.

У Мещерина, у которого я гощу, написал свой последний этюд [6] Левитан, бывший здесь несколько раз. Я тут совершенно один, иногда наезжает из Москвы и хозяин ⟨...⟩

107. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 1 февр.[аля 1904 г.]

Дорогой Степан Петрович [7].

Во-первых, приношу Вам искреннейшее сожаление, что поднадул Вас и на Княжу Гору [8] не приехал. Ничего, когда-нибудь наверстаем. А потом — вот что. Вместе с этим письмом к Вам отправляю другое в редакцию для напечатания, буде то не встретит никаких препятствий. Возражаю Вам, но, ей богу, не могу не возразить, Вы понимаете, что теперь, когда все подкаретные листки в Москве в похабнейшем тоне «низводят» Васнецова, для нас нет уже большой доблести в том, чтобы ему «накладывать» [9]. Бенуа это было когда-то тяжко! А теперь нелепо ли нам бяше перестать накладывать. Ей богу!

Этюд (фигура), присланная Вами, мне не понравилась, и я буду очень доволен, если окажется, что я чего-нибудь не понял, а что вещь была

хорошая. А вот пейзаж — 1-й сорт [10]. Меня насмех тут поднимали, когда я уверял, что он из лучших на выставке. Очень скромно, просто и хорошо, а притом ни к какой ерунде не относится, а **свое**. Это чертовски дорого. Работаете много? Неужели только заставки? Это я не в том смысле, чтобы заставки были хуже другого; я потому спросил, что Вы очень ими тяготились и жаждали другого. Я влюблен в деревню, т. е. не в русскую, а вообще, и, собственно, вру, даже не в деревню, а во все эти красоты на воздухе. Их и в городе довольно. Но зато тут нет нервов и всяких идиотских собраний. Что за кошмар при одном воспоминании!

Будьте здоровы, кланяюсь всем и жму Вашу руку.

Ваш *Игорь Грабарь.*

Сейчас узнал, что с японцами война. Бедный Хиросиге [11]! Лучшие коллекции в мире будут теперь у русских полковников. А нашего-то япончика: ну да харасьо! Чего доброго, где-нибудь уже зарезали? А может быть и он нас? Глупо!

108. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 22 февр.[аля] 1904 г.

Дорогой Володя, только сегодня могу написать подлиннее, т. к. еду в Москву. Дело в том, что каждую субботу приезжает обязательно один из двух братьев-хозяев [12] сюда из Москвы. Он охотится, бегает на лыжах, вообще набирается энергии. В понедельник утром уезжает. Другой брат-художник был только раз до сих пор. Они очень состоятельные, не скупердяи, и поэтому тут приятно жить, сознавая, что Ты не только никому не в тягость, а даже доставляешь своим пребыванием удовольствие.

Здесь работал когда-то Левитан и много других художников. Теперь уже несколько дней здесь Переплетчиков. Находит, что я очень удачно работал [13]. Пока мне самому судить трудно, на расстоянии будет виднее. Нет ничего выгоднее для художника, как иметь на выставке вещи, написанные за год, а еще лучше если и за два. Если через два года еще можно с интересом смотреть и самому не противно,— значит неплохо.

Я был в Третьяковке и остался доволен своим «Солнечным лучом» [14]. Большинство находит его одной из самых удачных и свежих вещей всей новой залы. Он действительно как-то светит.

Серов поправился и сидит в деревне и работает [15].

Я работаю очень много. Не всегда с одинаковым успехом, иногда и совсем неважно.

Теперь пописываю и статейки. Накопилось много недоимок. Кроме того взял редактирование издания Seemann'a «Meister der Farbe» по-русски [16]. Оно все же дает около тысячи рублей мне, хотя и тошно. Ужасно тяжело мне стало писать об искусстве. Что дальше, то тяжелее. Я каждый раз оттягиваю до последнего дня и тогда принимаю точно какой-

то литературный ревень, и все опять на две, на три недели прочищается. Чем дальше, тем меньше вижу во всем этом смысла, т. е. в писаниях об искусстве. Должно быть, вроде того, как Тебе словари всякие, т. е. не совсем, потому что последние нужны и полезны, а то не нужно, а отрывает от настоящего...

Целую Вас всех. Ваш *Игорь.*

У Щербатова вот какая неприятность Он ведь продал имение, не Нару, а южное (доходное), и его надули. Как-то не так сделаны условия, и теперь он должен опять взять его обратно, но уже в разоренном совершенно виде. История миллионная. Оттого и «Соврем. искусство» [17] пришлось закрыть.

109. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 6 марта 1904 г.

Дорогой Степан Петрович,

Разумеется, возражайте, раз Вам кажется, что надо [18]. Я очень хорошо понимаю, что надо любить и ненавидеть, и понимаю, что нет ничего отчаяннее и безнадежнее умеренности и золотой середины. Не нападайте на него только очень: ей богу, это уже не слишком доблестно теперь, когда его, бедняка, нашкваливают теперь и в хвост, и в гриву решительно все. Я возразил именно потому, что мне стало его жаль, и еще потому, что подумал: черт возьми, мы сбили с него спесь, а теперь, когда все подкаретные листки в Москве ему тоже подкладывают, не пришло ли теперь и нам время сказать: эй, листки, вы не очень уже расходитесь, ведь вы вчера оплевывали Врубеля [19] и поклонялись Васнецову, а сегодня кричите, что Врубель гений, а Васнецов — Каразин. Ей богу, московские газетки это все пишут. Смехота какая! И какая, в сущности, непролазная пошлость: ведь им не истина важна, а важно только то, чтобы можно было плевать и гоготать. Вот почему я и думал, что пора перестать травить Васнецова, а может быть даже пора и взять его под защиту. Впрочем, я очень уж горячка большой, и теперь и сам не знаю, так ли надо, или эдак, да и надо ли вообще что-нибудь. Так вот взбредет в голову что-нибудь, и скажешь, и сделаешь. А может быть надо было сказать и сделать обратное. Вообще я ловлю себя слишком часто на непостижимых противоречиях и нелогичностях. Как-то все делаешь под влиянием минуты. Это очень гнусно. Люди не слишком тонкие и разлинованные на такие квадраты ровные и прямые, как Петербург,— никак не могут понять, как это можно сегодня ненавидеть то, что вчера любил. А черт его знает, может быть только то и можно ненавидеть по-настоящему, до конца ненавидеть, что вчера еще по-настоящему любил.

Дорогой мой, конечно, Ваша малороссиянка лучше Виноградовской гнусности, об этом не может быть речи. Но я думал, что Вам надо выставлять лучше Виноградова [20]. В первые дни выставки я еще не так чувст-

вовал гнусность ее, т. е. какое-то сплошное «общее место». Казалось как будто ничего, а потом посмотришь и видишь, что ничего нет, а есть одно общее место, и если что и мелькает направо и налево, то за туманом общего места никак его не разглядишь. Относительно «Испаньи»[21] я должен сказать, что не могу простить себе то, что в начале она меня недостаточно сильно возмущала.

Эх, есть только одно удовольствие — это деревня и, конечно, не летом, а зимой, и весной, и осенью. Летом я, вероятно, махну за границу. Теперь работаю. Выставил я очень **средне**. Зато теперь кое-что удалось, и надеюсь, что до будущего года мне не совсем еще разонравится. Что делают Ваши философы? Я прочел «Петра и Алексея»[22]. Боже, что за бездарный это человек. Я чувствую, как постепенно начинаю ненавидеть Достоевского, после того, как возненавидел Мережковского[23]. Я перечитал дневник писателя и ужаснулся. Как этот глупый вздор могли сделать вторым священным писанием? Впрочем с писанием-то оно действительно однородно.

Бегите, Степан Петрович, из Петербурга. Ей богу, гнусно там. Скажите Дягилеву, если увидите его, что непременно пришлю статью о Москве, т. е. так вообще о Москве. Уж очень она чудная и смешная, и даже больше, чем я раньше думал. Но когда работаешь на натуре целый день, вечером никак не пишется ничего. Черт знает отчего. Двух мыслей не можешь связать на бумаге. Так в голове вяжутся — ничего. А на бумагу нейдут.

Вот еще что. Получил два номера «Весов»[24]. Вот образец, достойный подражания для «Мира иск.» Передайте редакции вот что: эти люди в «Весах» чертовски **любят литературу**, для них она все, они верят в нее, может быть, слегка захлебываются в своей любви, но любят до конца. Смотрите, как там следят за всеми бальмонтами[25] и бальмонтишками в Италии и Греции и, черт знает, где еще. Их хроника — **идеал хроники** литературы. Тоже и библиография. Редакция «Мира иск.» **разбросалась** — это раз, **ни во что не верует** (т. е. dans les beaux arts *), это два. И я как-то чувствую, что если помещаются какие-то французы и немцы, то так как-то, с некоторым даже снисхождением: надо поместить, потому что они все же есть в конце концов, и бирюльки-то лучше, чем «Петербуржцы».

По-моему, такие интересные вещи, как короткие письма Стриндберга[26] и Гогена[27], помещенные в «Весах», интереснее двадцати статей «Мира искусства» о философии Владимира Ивановича[28]. По-моему, эта философия есть тот исправник, который в день страшного суда потребует от воскресшего Ильи-пророка паспорт и сделает последнюю и отчаянную попытку водворить его в черту оседлости. С точки зрения исправника, министерский циркуляр поважнее факта страшного суда.

Впрочем я не видел 1-го номера «Мира искусства». Может быть теперь больше сведений о нашей бедной загнанной живописи.

---

* в изящные искусства (*фр.*).

А вот еще что. Познакомился наконец с Замирайлой [29]. По-моему, это чертовски талантливый человек. Он выставил с полсотни маленьких набросков. Много врубелевского, но много и совсем своего. Я купил одну крошечную штучку. Уговаривал московских коллекционеров, никто не понимает. Черт бы его побрал, какой талантливый. Да что коллекционеры! И художнички не ценят.

Ну, простите, что я разболтался. Будьте здоровы и плюньте на подпись, как ни очевиден тот факт, что она во много раз выше «Испаньи» Виноградова. Передайте мой привет Анне Карловне [Бенуа] и Ал. Никол. [Бенуа]. А еще Лансере [30] и Баксту [31] и всей редакции.

Ваш *И. Грабарь.*

110. А. Н. БЕНУА

Дугино, 25 марта 1904 г.

Сейчас я видел два первых номера «Мира искусства» и никак не могу устоять против соблазна написать Тебе несколько слов. И прежде всего по поводу Твоих иллюстраций, совершенно меня очаровавших [32]. Они так хороши, что я от новизны впечатления все еще и теперь не могу прийти в себя. Чертовски передана эпоха и Пушкин, при этом совсем нет запаха гравюрного материала, никакой **патины**. Они страшно **современны**, и это важно. Одним словом, это один из лучших номеров «Мира иск.» за все его существование. И со стороны чисто внешнего изящества, которые вносят две краски, пущенные удивительно уместно и логично. Между прочим, и японские книжки недаром прошли. Откуда это впечатление гравюры на дереве? Должен сказать, что вообще оба номера дают все, о чем приходилось еще только в прошлом году мечтать. Нет этого неумного умствования и есть только искусство. Поздравляю от души редакцию. Но все же надо бы побольше библиографии (по искусству), больше сведений о заграничных выставках, аукционах, вновь найденных «стариках» и т. д. Кто сделал эти обложки? Они также неожиданно очаровательны, как и все.

Ну, вот и все.

Напишу на днях статью о разных разностях.

Куинджи, должно быть, очень не понравилась Твоя заметка [33]. В этом году (после Нов. года) я еще не был в Москве. Все сижу в деревне. Вот уже год, как сижу. И, кажется, только теперь что-то начинает у меня сносное получаться. Посылаю несколько вещей в Дюссельдорф [34]. Вчера приезжал ко мне сюда Милиоти [35] за вещами. От него узнал, что все посылают. Впрочем, он говорил что-то, что Петербург **не очень**, т. е. мирискусный.

Но, впрочем, все это неестественнейшая ерунда в сравнении с тем, что действительно **важно** и единственно интересно.

Всего хорошего. Очень кланяюсь Анне Карловне, всей редакции и всем друзьям.

Твой *Игорь Грабарь.*

111. А. Н. БЕНУА

[конец июля 1904 г.] [36]

Дорогой Шура! Не найдешь ли Ты возможным дать что-нибудь для воспроизведения в издании Зееманна-Кнебеля [37], которое я просил Тебе отправить. Я не могу брать в Европе то, что мне хочется, а приходится только выбирать лучшее из того, что дает Seemann. Если бы я с самого начала это знал, то и не принимался бы вовсе. Но я думал, что будут только шедевры. Теперь надо хоть русских получше выбрать. Он (Seemann) может дать в этом году только 6 вещей. На следующий год еще 6. Две уже есть (Репин и Сомов [38]); к несчастью, есть уже и Верещагин [39] (возмутительный! и я все сделаю, чтобы его выкинуть), и только что получил от Seemann'а известие, что он «Soeben zwei vorzügliche Werke von Ajwasowski und Peter Sokoloff [40] erworben hat und im Begriffe ist noch eine ganz brillante troika von Korovin [41] und eine Waldlandschaft von Prof. J. Keler [42] zu erwerben» *[43]

Я дал этому животному телеграмму в таком смысле, чтобы он убирался ко всем чертям. Теперь я рассчитываю получить Царевну-Лебедь [44] Врубеля (она как раз в Дюссельдорфе) и девку Малявина [45] (в Сецессионе берлинском), кроме того отправлю одного [К.] Коровина (девица с фонариками бумажными — отличная, хорошего времени) [46] и одного Левитана (если удастся, то Розенталевского — «Последний снег», который был в Мюнхене) [47]. Если знаешь что-нибудь Левитана получше, ради бога, сообщи и помоги. Очень бы надо было получить Серова, но трудно. Во-первых, еще и не даст согласия, в особенности зная, что я тут замешан. А во-вторых, и трудно достать. Например, едва ли Кутепов [48] дал бы что-нибудь [49]. Что касается Тебя, то я не сомневаюсь, что Ты дашь что-нибудь совсем великолепное.

По-моему, воспроизведения превосходны. В них нет ни одного из отвратительных свойств олеографии и даже плохих хромолитографий. Красочное впечатление безусловно налицо. И я думаю, что такое издание может оказать делу хорошую службу. Как Ты думаешь?

Получил от Степанова [50] письмо с моими открытками. Он пишет, не сделаю ли что-нибудь из окрестностей Москвы? Я как раз ими занимаюсь. Он просит ответить Тебе, т. к. сам уезжает. Я готов и даже с удовольствием и надеюсь даже сделать неплохо [51]. Боже мой, если бы Ты знал, что за прелести тут есть в окрестностях Москвы. Только на прошлой неделе я вернулся из Кузминок (майорат Голицыных — Серг. Мих.).

Работа идет у меня средне. Зато весной шла хорошо, и очень рассчитываю на осень. Все-таки неизмеримое наслаждение не заниматься ровно ничем, кроме собственной живописи. Вот я до сих пор не мог написать в «Мир. иск», хотя имею сообщить много интересного. Вчера, од-

---

* «Только что получили два превосходных произведения Айвазовского и Петра Соколова и надеюсь получить еще совершенно блестящую «Тройку» Коровина и лесной ландшафт проф. И. Келера» (*нем.*).

нако, уже начал статью и теперь в несколько дней кончу. Очень прошу редакцию на меня не серчать. Да, впрочем, я убежден, что она и не серчает. Все-таки ведь главная spécialité — треноженье косточек Достоевского и Нитче [52] и склонение во всех падежах таких великолепных вещей, как «глубина духа», «великие плоскости», «бездны тайны» и прочая белиберда (А. Белый) [53]. Вот «Весы» уже вместо «Ребуса» стали покупать. Серьезно они все столы вертят. Скоро ли на Фонтанке завертятся [54]?

Mes compliments á Анне Карловне. Жму Твою руку. Твой антиспиритит и антикабалистик **Игорь Грабарь**.

Пожалуйста, отвечай сейчас.

112. А. Н. БЕНУА

Москва, 15 авг.[уста] 1904 г.

Дорогой Шура,

Вместе с этим письмом отправляю и на Фонтанку 11 первую половину статьи [55]. Лучше поздно, чем никогда, и лучше дрянную, чем совсем никакой.

Нет ли у Тебя чего-нибудь вроде выезда Елисаветы [56] или парада у Зимнего дворца [57]. Кажется, ведь это было для открыток? Наверное ведь есть. Впрочем, я буду в ноябре, и мы тогда решим. К тому-то времени, наверное, и новое что-нибудь будет.

Что касается Серова, то Трояновский [58] ни за что не дает его очаровательного «Водопоя» [59], ибо это пастель, да еще не фиксированная. Оно я понимаю, что резонно. Был у Мекков, у старого [60] и молодого [61]. Старый неизвестно где, а молодой между Харбином и Ляояном уполномочествует. Если увидишь Серова, попроси его написать Мекку (Харбин, уполномоченному Красного креста), чтобы он разрешил дать «Сентябрь» [62] Серовский. Пройдет как раз два месяца, пока придет ответ. Тогда уж заодно надо будет несколько вещей посылать.

Пока я хлопочу о тех, которые и без того у Seemann'a под рукой (на заграничных выставках). Остановился на следующих:

1) **Врубель** (царевна-лебедь)
2) **Малявин** (девка Морозовская)
3) **Мусатов** (Водоем — две девицы у воды) [63].
4) **Коровин** (девицы с фонариками)
5) **Левитан** («Север» — Трояновского,— думал-думал и все-таки на нем остановился) [64].

Кроме того думаю взять Юона [65]. «К Троице» — это красивая вещь. Из сомнительных. **Архипова** [66], помнишь церковь с белыми куполами на синем с облаками небе, была на последн. выставке «Мира искусств» в Поощрении? Из еще более сомнительных **Пастернака** «Leo Tolstoi im

Kreise seiner Familie» *[67] (нет, каково это звучит, понимаешь ли Ты, для немца). Это повторение музейской ‹...› Ради бога, черкни мне два слова, что Ты по этому поводу думаешь. В ноябре надеюсь собрать потяжеловеснее.

Твой список безукоризнен (музейский)[68], о чем мною и заявлено Кнебелю[69] еще до Твоего письма. Он все кобенится по поводу какой-то ерунды, но все вздор.

Русская школа[70] великолепна. Но в третьем выпуске, воля Твоя, а так чертовски хорошо факсимилировать такую мразь, как Егоров[71], не стоило. Не понимаю и выбора этой очень посредственной вещи Остроухова[72] и думаю, что Иванова[73] следовало не этого взять.

Но, впрочем, знаю, как в сущности невозможно брать то, что хочешь.

Жму Твою руку. Твой *Игорь Грабарь.*

Анне Карловне привет.

Еду на три недели на Кавказ; пиши в **Адлер**, Черном. губ., И. Грабарю.

113. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Дугино, 30 окт.[ября 1904 г.]

Дорогой Мст. Валерианович, я разыскиваю везде несколько двинских этюдов, которые мне дозарезу нужны. Если два этюда, о котор. Вы сообщаете, что они у Вас, именно **двинские**, то пришлите их мне. Это должны быть либо домики на берегу Двины, либо дерев. старая церковь[74]. Если нет, то не надо. Ответьте, не откладывая. Поклон Елис. Осиповне.

Жму Вашу руку. Ваш *И. Грабарь.*

114. А. Н. БЕНУА

[осень 1904 г.][75]

Дорогой Шура, попал на один день в Москву и был на Союзном собрании[76]. Я предложил Елену Маковскую [Лукш] и Линдеман[77] (помнишь, на выставке в Акад. наук, клетка с птицей и intérieur — зал какой-то) в экспоненты. Проведи их, пожалуйста, в Петербурге. Это очень поможет уйти от характера московского пейзажизма, которым отличалась последняя выставка в Москве. Ведь, в сущности, или совсем наплевать на выставку или все-таки что-нибудь [надо] сделать. Потом по поводу устройства. Ей богу, возьми с Лансере и устрой в Петербурге в Академии выставку. Вообще тут решили в петерб.[ургскую] выставку не вмешиваться москвичам, а пусть одни петербуржцы ведают; отсюда только про-

---

* «Лев Толстой в кругу своей семьи» (*нем.*).

сят сообщить, кого выберут в Питере, чтобы выслать деньги на устройство. Если не захочешь сам, то сделай, чтобы все-таки попало [к] кому-нибудь, кто бы хорошо сделал. Или тогда, говорю уж откровенно, наплевать. Хотя, ей богу, не стоит. Я, впрочем, наплевал, т. е. наотрез от всяких устройств отказался. Но главное потому, что не променяю теперь деревни ни на что на свете. И даже к ужасу своему стал находить, что совсем перестал наслаждаться многим, что раньше любил. И еще больше таких вещей, которые выносил, а теперь и выносить не могу. Чувствуешь после деревни острее. То что казалось не очень умным, напр., кажется глупым, то что не казалось подлым, а только не образцом пуританской честности, прямо уже кажется подлым и т. д. Но зато работается вдвое и втрое интенсивнее. Так в этом смысле, я говорю, наплевал. Но, ей богу, надо же, чтобы было лучше, нежели хуже, раз уже вообще **надо**, чтобы что-нибудь было. Не правда ли? В Москве я предложил для устройства Коровина и Фомина [79]. На последнего фон Мекк [80] пустил тут такую «мораль», что, ей богу, стыдно за Мекка. И я не верю этой сплетне. А пуритане Апол. Васнецов [и] другие страшно восстали. Его присутствие, выходит по их, «грязнит». Ужасно глупо. Его провалили. Тогда кончилось Коровиным, Мусатовым и Юоном (председатель комитета Ап. Васнецов). Сделай, милый, что-нибудь.

Тут много вызвал шума Тароватый [81] с своим нов.[ым] журналом. Я один наотрез отказался, несмотря на все приставания. Другие все считают, что влопались с ним, ибо он, пользуясь их подписями, собирает будто бы всякими путями деньги. Я очень рад, что хоть и по другим побуждениям (просто ерунда и не нужно России никакого нового «Мира иск.» и один еле держится), но не пошел. Будь здоров. Поклон Анне Карловне и всем друзьям. Женю [Е. Лансере] поздравляю с женитьбой и целую.

Твой *Игорь Грабарь*.

Напиши мне еще вот что. Согласен ли Ты, чтобы Милиоти (секретарь) писал Тебе, а не Рериху. Ты стоишь в центре, а Рерих и не бывает нигде? Если у Тебя не будет ничего нового (великолепного) с фигурами (вроде выезда Елизаветы и парада при Павле), то изволь дать «Маскарад» [82]. Я буду у Тебя в декабре, тогда лично переговорим. Это для Seemann'a.

115. А. Н. БЕНУА

Москва, 11 ноября 1904 г.

Приехал на несколько дней в Москву порисовать всякую всячину, которая нужна мне для затеянной картины. Вчера неожиданно получил повестку на Собрание [83] с примечанием, что получены «важные известия» из Петербурга. Поэтому отправился. Оказалось, что это избранный вновь петерб. комитет и новые члены. Я очень доволен, что пошел, ибо результаты этого собрания прямо превосходны. Итак, слушай и прочти друзьям.

Во-первых, Ап. Васнецов с самого начала сказал, что его о[че]нь

огорчает факт удаления такого почтенного деятеля, как Рерих, и он рекомендует послать в Петербург об этом заявление, хотя бы в виде совета взять Рериха четвертым в комитет. Насилу чудака отговорили [84]. И надо сказать, что он был единственным. Но потом подошел самый опасный вопрос — Яремич. Васнецов опять счел нужным сказать слово. Вот как приблизительно. Если его выберут в члены — horribile dictu*,— в члены! Хоть бы еще в экспоненты! а то в члены,— то оставаться в таком обществе честному художнику нельзя. Нельзя открывать доступ бездарностям, да еще таким, которы[е] и т. д. Тогда я счел нужным тоже сказать. Очень извинился перед ним, что должен тронуть такой щекотлив. вопрос, как его преданность к брату Виктору, но дело в том, что путать статью Яремича [85] с его живописью нельзя. И кроме того статья также честна, как и собственное васнецовское негодование. Тогда он говорит, что он совсем не из-за статьи волнуется: «Бенуа брата и того хуже оплевал [86], и однако я его считаю замечат. художником». Тогда дело стало легче, и я сказал несколько слов по поводу левитановщины и т. д. Одним словом, что пейзаж Яремича был одной из лучших вещей прошлогодней выставки [87]. Последнее сказал потому, что Васнецов прямо заявил, что не верит, чтобы его в Питере ценили (Яремича), а просто назло и по приятельству. Все это очень помогло и подействовало. Он выбран в **члены**.

Потом вот что. Добужинский не член, а экспонент, и потому его голос отказывались принимать во внимание. Это верно. Поэтому я тут же предложил выбрать его в члены. Вначале ничего не выходило, но потом прошло отлично. Вам его надо тоже выбрать **в члены**, чтобы было все по форме, и никто бы не тыкал ему в нос нечленством. Замирайло тоже удалось провести в **экспоненты**. Тут было предложено еще несколько экспонентов. **Борисов** [88] (предлож. Аполлинарий); **Щербиновский** (Коровин), **Денисов** [89], **Судейкин** [90] (я предложил), **Мещерин и Туржанский** [91]. Борисов получил 1 голос из 12, стало быть блестяще провалился. Он, понимаешь, был здесь у Серова, Коровина, Виноградова, Васнецова, словом, у всех и прямо просил поставить его кандидатуру. Хорошо бы и в Питере такую штуку ему преподнести. Невыносимый наглец.

Щербиновский 6 нет и 6 да.

Туржанский — коровинский ученик — очень способный (10 да и 2 нет).

Денисов (чьи панно были на Фоминской выставке) очень желателен, просто как противовес и совсем другая опера.

Получил 8 да и 3 нет.

Мещерин очень талантливый, он был на «Мире искусства», и в Третьяковку его купили [92] с выставки последней (в Поощрении). Очень тонкий и не левитановец. Поэт. Он получил все 12 голосов. Хорошо бы этих двух провести в Питере. За них ручаюсь.

Но главное — это **Судейкин**. Понимаешь ли, огромнейший художник, куда угодно за границу не стыдно показать. Я сделал вчера настоящий скандал, ибо его считают «учеником». Он культурнее всех своих преподавателей. Я им все сказал, как позорно это генеральство. Конечно, никто

* страшно выговорить (*лат.*).

из Вас не знает его. Но Дягилев видел ведь и был в восторге. Теперь он прямо удивит. вещи сделал. Если бы его можно было выбрать. Он бы еще больше обезмосковил выставку. Вообще я думаю, что она будет **чрезвычайно** интересной и совсем иной, чем бывшие до сих пор. Этому много помогут эти boys of Moscow *[93].

Я от устройств отказался, хотя, разумеется, я петерб., а не московская «группа». Еду сегодня опять в деревню.

Всем дружеский привет.

Жму Твою руку. Твой *Игорь Грабарь*.

116. В. Э. ГРАБАРЮ

Петербург, 31 [декабря 1904 г.]

Дорогие мои, с Новым годом!

Приехал всего на несколько дней на открытие выставки[94]. Картину (большую) так и не кончил[95]. Не кончу, конечно, и к московской нашей выставке, которая будет в марте, т. к. устал отчаянно, и необходимо отдохнуть от нее. Но только от нее. И я все же еду завтра или послезавтра в Москву и Боровск (Калужск. губ.). Приеду в Дерпт уже другой раз.

Пользуюсь на выставке большим успехом у художников. Хотят приобрести в Третьяковскую галерею одну мою довольно парадную вещь[96]!

Целую Вас крепко. Наш «Союз русских художников» на особом банкете единогласно составил резолюцию, которая появится завтра в «Н. [ашей] жизни»[97]...

Ваш *Игорь*.

1905

117. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Дугино, 20 февр.[аля] 1905 г.

Дорогой Мстислав Валерьянович,

Ради бога, сообщите, как дела «Мира иск.». Неужели правда, что **конец**? Мне необходимо знать, ибо тогда я распоряжусь иначе и материалом, который у меня имеется. Именно мне хотелось написать ряд занятных статей. Узнайте, выйдут ли хоть 11-й и 12-й №№?[1] И могу ли в них послать поместить хоть одну статью, окончание предыдущих. Не пишу ни Дягилеву, ни Философову[2], потому что рискую не дождаться ответа. Я знаю, напр., что в «Союзе»[3] в Петербурге даже фотографии не сни-

* парни из Москвы (*англ.*).

мали. Это плохой признак. Как это было бы ужасно [4]. Одно утешение, что можно будет Философову начать «Simplicissimus» [5]. Ведь как ни как, а уж свободу печати-то хоть, надеюсь, получили. «Мир искусства» (Бенуа) снимал в прошлом году массу фотографий с коллекции картин С. И. Щукина [6]. Теперь их покупает, кажется, «**Искусство**» [7]. Ей богу, это большее событие, чем все последние политические. Еще вот что: сообщите, когда открытие выставки портретной [8] и долго ли простоит. Думаю приехать недели через две посмотреть. Привет Елисавете Осиповне.

Жму Вашу руку.

Ваш *Игорь Грабарь*.

Ваши вещи всем здесь очень нравятся. Гиршман [9] рад, что только за 200 р. купил Вашу вещь.

118. Э. И. и О. А. ГРАБАРЬ

Дугино, 22 февраля 1905 г.

С широкой масленицей! Мы уж тут блинки каждый день кушаем. Погода стоит сырая, и я пишу пока только одни статьи. Уж очень много накопилось статейных долгов. Скоро (через два дня) выйдет 7-й выпуск «Картин в красках», а потом недели через две и 8-й [10]. Писать к ним тексты — страшная работа, потому что я задался целью медленно, шаг за шагом, дать историю всех современных течений и, говоря о каждом художнике, в то же время вводить в дело весь круг родственных ему идей. При этом нельзя повторять уже раз сказанного. Отнимает это массу времени.

Я уже писал Вам, что продались у меня тут еще две вещи: «Мартовский снег» (баба с ведрами, 600 р.) купил Морозов [11] и небольшую вещь «Пятичасовой чай» [12] купил собственник лучшей после Третьякова частной галереи Остроухов [13] (400 р.). Этой вещи не было в Петербурге. Она написана осенью; это тот же стол с самоваром, только с другой стороны, и за ним сидят дамы и мужчины и пьют чай, а сверху на них спускаются ветки липовой аллеи. Солнце уже низко. Света в ней больше, чем в других вещах. Кажется, купят у меня еще одну вещь, а может быть и две, но не наверное, потому что я не намерен уступать. Когда-нибудь я за них и больше получу. Если не продам, то не очень буду огорчен, т. к. в конце концов приятно свои лучшие вещи иметь у себя. По крайней мере будешь иметь постоянную мерку, двигаешься ли вперед, или стоишь на месте, или назад попятился.

Ты просила меня, мама, прислать Тебе рецензии московские. Я читаю из московских газет только «Русские вед.» [14] и «Русское слово» [15]. С обеими газетами произошли курьезы, которые помешали пока появлению рецензий. Лучший московский критик **Сергей Глаголь** (Голоушев) [16] пишет в «Р. слове» [17]. Он напечатал вступление, которым думал начать ряд статей, и на следующий день у него с издателем Сытиным [18] вышла ка-

кая-то история. Кажется, он вышел из редакции. В «Русских ведом.» тоже редакционный скандал. Там был очень порядочный критик в прошлом году, образованный и чуткий (Эттингер) [19]. Теперь попал туда сын одного из собственников (Скалон) [20]. Его возненавидели все другие члены редакции и хотят выставить. Идет борьба: неизвестно, чем она кончится. Так, о выставках, кроме хроники, пока ничего, кажется, не было. Потом надо сказать, что «Русские ведомости» вообще что дальше, то ведут себя умереннее и солиднее. Семь собственников имеют по 25 тысяч дохода каждый и рисковать не желают. Они не хотели бы никого обидеть и хотели бы быть все же порядочными. Молодежь редакционная очень мутит, и там может произойти раскол. Впрочем, это уже искусства мало касается.

Мой успех в Петербурге и в Москве может дать более реальные результаты, чем одни комплименты друзей и несколько продаж [21]. Возможно, что я получу два очень крупных заказа (панно для стен) — один в 10 тысяч [22], другой в 6 тысяч рублей. Их смогу сделать в один год и расходу буду иметь тысячу или самое большее полторы. Но это еще не верно, и может ничего не выйти. Хотелось бы очень получить, потому что я давно мечтаю сделать что-нибудь (фрески) на стене.

Через полторы недели думаю двигаться в Петербург на портретную выставку, потом опять сюда поработать. В апреле надо бы поехать за границу, а в мае в Адлер. Однако многое зависит от заказов, выйдет ли что-нибудь, или нет 〈...〉.

119. В. Э. БОРИСОВУ-МУСАТОВУ

[не ранее 4 марта 1905 г.] [23]

〈...〉 Я получил от Кардовского письмо, в котором он спрашивает, даст ли «Новому обществу» [24] «Союз» свои щиты и материю? [25] Я и предлагаю комитету решить это. По-моему, отчего не дать? Ведь это же хорошее общество, надо поддержать, а не разыгрывать нелепых «конкурентов». Я был бы Вам очень благодарен, если бы могли в пятницу часов в 11 зайти ко мне (кв. Ив. Ив. Трояновского, Филипповский пер. у Арбатской площади, дом Шилова). Можно было бы оттуда зайти к Юону. Если Вам некогда, то напишите мне, по крайней мере, на открытке по этому адресу, что Вы думаете по этому вопросу. Необходимо дать ответ, раз спрашивают. Да и спрашивает-то такой милый человек, как Кардовский. Давайте, право, сделаем, что можно. Может быть, Вы и раньше случайно увидите кого-нибудь. Еще вот что. Я слыхал, что вместо предпола[га]вшихся 10000 р. за панно Дерюжинским теперь не прочь дать только 5000 р. Если бы это оказалось так, то я не стану, вероятно, участвовать, ибо думаю, что себе обойдется тысячи в две. Один не сделаешь, необходим помощник и масса материала, леса и, черт знает, еще что. Зайдите, правда, если Вам не очень жалко двух часов времени [26].

Жму Вашу руку Ваш *И. Грабарь*.

120. В. Э. ГРАБАРЮ

С.-Петербург, 18 марта 1905.

Дорогой Володя, очень важное дело меня задержало, вероятно, до пятницы 25-го. Я хлопочу о русском «Simplicissimus'е» [27]. Мне Тебе нечего объяснять, какую роль в эпоху освободительных движений может играть политический памфлет и ходовой сатирический рисунок. Я пришел к убеждению, что заниматься в данное время одним платоническим искусством грешно, и надо действовать. <...> Необходимо, наконец, делать, а не чесать только языки и восторгаться чужим геройством. И вот дело есть. Мы все как один человек за него ухватились. «Мир искусства» пока прекращается. И мы заключили союз с редакцией «Сына отечества» [28]. Вчера все мы (Философов. Сомов, Лансере, Добужинский, Бакст, Нурок [29], я и др.— Бенуа в Париже) заседали у Юрицына [30] с членами редакции «Сына отечества». Все налаживается. Думаем издавать на паях, по 500 р. пай. Мне придется внести тоже. Адлеру это не помешает. Приезжай, узнаешь массу интересных подробностей <...>.

121. А. Ф. ГАУШУ

СПб., 25 марта 1904 [1905 г.] [31]

Дорогой Александр Федорович [32],

Будьте добры, отправьте по возможности скорее деньги Явленскому [33]. Получил от него письмо, в котором он пишет, что ему жестоко нужны деньги. Рвется приехать сюда на портретную выставку [34], но если ничего больше не продастся (хотя бы с уступкой). то приехать не сможет. Неужели же в самом деле нет надежды? Может быть, удастся мне кого-нибудь из москвичей убедить в том, что покупать его — не «риск».

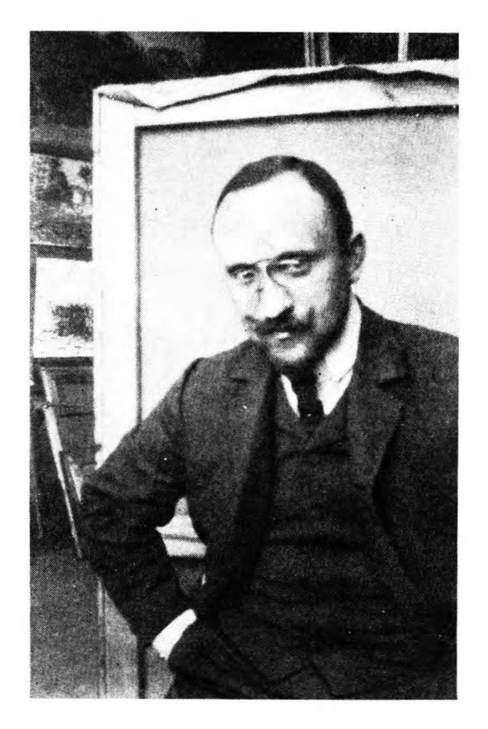
Кроме того, попрошу Вас отправить квитанцию на вещи Явленского по след. адресу: Москва, Пречистенский бульвар, Филипповский пер., д. Шилова. Д-ру Ивану Ивановичу Трояновскому.

Черкните мне по этому же адресу одновременно, т. е., напр., завтра, как Вы нашли «пьяный хоровод» [35]. Привет Любови Николаевне [36].

Ваш *Игорь Грабарь*.

Не рассказывайте пока о «Simplicissimus'е», т. е. о предполагаемом названии и о том, что тут участвует «Сын отечества». Это секрет для цензуры. Скажите и Кардовскому, чтобы не распространялся.

И. Э. Грабарь. Портрет В. Э. Грабаря, 1901 г., частное собрание, Ленинград



И. Э. Грабарь в мастерской. Дугино, 1904 г.



И. Э. Грабарь и братья Мещерины — Михаил и Николай Васильевичи в Дугино, 1900-е годы

122. И. С. ОСТРОУХОВУ

[май 1905 г.] [37]

Дорогой Илья Семенович [38],
Не найдете ли Вы возможным переменить название моей картины (для каталога) [39], а то оно совсем не выражает того, что мне хотелось. Лучше бы назвать:

Лазоревый февраль [40]

Ваш *Игорь Грабарь.*

Если это для каталога по Вашему слишком Андрейбелисто, то тогда просто:

Конец февраля.

Но первое лучше.

123. И. С. ОСТРОУХОВУ

Дугино, 22 мая 1905 г.

Дорогой Илья Семенович,

Простите, что опять Вам надоедаю, но мне кажется, что я нашел лучшее название. Если еще не поздно, пометьте в каталоге не лазоревый февраль, а «Февральская лазурь». Это не так вычурно.

Даю торжественную клятву больше не приставать.

Ваш *Игорь Грабарь.*

124. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 22 мая 1905 г.

Совет Третьяковской галереи единогласно купил у меня «Февральскую лазурь» — как я решил назвать бывшую «Голубую зиму». Это название было случайным. для контраста с белой зимой. «Февральская лазурь» гораздо точнее. Ибо только в конце февраля и возможна такая ярь, когда солнце уже высоко, а снег еще не тает, и поэтому небо от отсутствия испарений невероятно прозрачно. Оказывается, все пятеро членов Совета хотели именно ее, но думали, что, может быть, я уже успел сделать что-нибудь лучшее, и приезжали сюда. Я очень доволен. Таким образом я смог бы уплатить Петрову [41], но тогда — увы! должно быть, прощай навсегда моя мечта купить себе усадьбу. А у меня по ней отчаянная тоска. Я бы там не таких еще вещей наделал. В Адлер я могу только наезжать, ибо жить в такой дали от Москвы и Петербурга художнику немыслимо. А без pied-à-terre'а * и десятой части своих затей не выполнишь. Это будет только вечное гастролерство. Итак, решайте сами, как быть. Еду не позже 2—8 июня. ⟨...⟩

* пристанища (*фр.*).

125. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 6/19 июля 1905 г.

⟨...⟩ Вот я и в Дугине опять, но увы,— должен послезавтра же опять ехать, как это ни скучно,— в Петербург. В воскресенье у нас состоится последнее организационное собрание (в Териоках у М. Горького,— которому запрещен въезд в Петербург) [42]. Туда соберутся все наши друзья из «Мира иск.» и «Сына отечества», кроме того Леон. Андреев [43] и Куприн — тоже члены нашей редакции, и финляндцы Галлен [44] и Иернефельт [45] (самые крупные художники). Сообщу, что выйдет...

⟨...⟩ Своей поездкой [46] я очень доволен, видел все, что нужно было. Купил много японцев [47]. ⟨...⟩

Провез с собой два года «Симплициссимуса». Очень удачно, благодаря гениальной выдумке (не моей — с горечью в этом признаюсь) [48]. ⟨...⟩

В Питер я только на один день. Потом опять сюда. ⟨...⟩

126. С. П. ЯРЕМИЧУ и К. А. СОМОВУ

[вторая половина июля 1905 г.] [49]

Милые друзья, обращаюсь к Вам обоим, т. е. к Вам, Степан Петрович, и к Вам, Константин Андреевич. Не пишу отдельно потому, что не совсем убежден в том, что Константин Андреевич еще в Париже. А уж Вы, Степан Петрович, наверняка там. Итак слушайте. ⟨...⟩ На Мюнхенской выставке «für angewandte Kunst» * ⟨...⟩ есть восхитительная комната Th. Th. Heine [50]. Он в первый раз выступил в этой области. Prinz Regent кубарем выскочил из этой комнаты, когда устроитель громко произнес: das Zimmer ** von Thomas The-o-dor Hei-ne. Не любят его все secenissimus'ы *** Европы. По приезде в Москву немедленно должен был ехать в Петербург, где у Горького состоялось грандиозное заседание с литераторами Леон. Андреевым и пр., с Галленом, Иернефельтом и Саариненом [51]. Горький всех очаровал. Понимаете, до того неожиданно другой человек, чем все мы раньше думали, что даже Нурок был им очарован. ⟨...⟩ Кончилось все очень хорошо, хотя пока все еще без осязательного результата [52]. Был и Серов.

А потом вот что. Кнебель предложил мне редактировать худож. журнал [53]. Я согласился. ⟨...⟩ Хотел бы первый номер посвятить Вам, Конст. Андр.,— только новым вещам. Он выйдет в конце декабря. ⟨...⟩ Сообщите, ради бога, ⟨...⟩ могу ли поставить Ваше имя? Все встретили мысль очень сочувственно. Будет вдесятеро беднее «Мира иск.», но все же очень элегантно,— за это ручаюсь.

---

* прикладного искусства (*нем.*).
** комната (*нем.*).
*** светлейшие (*лат.*).

Не знаю адреса Бенуа (Бретанского). Перешлите ему, Степ. Петр., это письмо. 〈...〉 [54]

Ст. [епан] Пет-ч, прошу заметок и заставок. Сомова и Бенуа прошу несколько заставок для их отдельных номеров [55].

Ради бога, отвечайте скорее, друзья!

Обнимаю Вас всех крепко. Ваш *И. Грабарь.*

127. К. А. СЮННЕРБЕРГУ [56]

[27 июля 1905 г.]

Я решительно склоняюсь к тому, что необходимо избежать слова «искусство» в названии журнала: до такой степени оно осточертело. Мне начинает казаться, что лучше всего, ближе всего к тому, что нужно, было бы **«Художник»** или **«Свободный художник»**, или даже **«Художество»** или «Свободное художество». Лучше всего первое. Кажется, был такой журнал: «Художник», но черт с ним. Покажите это письмо Добужинскому и узнайте Вы или Добужинский мнение Нурока — он очень с нюхом на этот счет. 〈...〉 От Дягилева и Философова получил письма с заявлением, что они с удовольствием будут работать в журнале. Я выработал уже программу целого года, т. е. кому будут посвящены номера.

Ваш *И. Грабарь.*

Если необходимо искусство, то «Новое иск.».

128. В. Э. ГРАБАРЮ

Турово, 27 июля/9-го авг. [уста] 1905 г.

〈...〉 Ты просишь сообщить Тебе подробности о нашем собрании у Горького. В последнем (174-м) номере есть об этом заседании фельетон Философова [57]. Может быть найдешь где-нибудь в Лондоне этот номер. Оно было очень любопытно. Кроме редакции «Мира искусства» у Горького были Л. Андреев, Куприн, Бунин 〈...〉; кроме того была редакция «Сына отечества» и кое-кто из «Русск. богатства» [58]. Был еще Елпатьевский [59]. Были затем Галлен, Иернефельт и Сааринен — главные столпы финляндского искусства. Горький с женой, т. е. собственно с Андреевой [60], актрисой Художественного театра, из-за которой застрелился Савва Морозов [61], встретили нас на вокзале в Куоккала (за Териоками). Он оброс бородкой и стал мало похож на свой портрет. Вид у него совсем не такой безнадежный, как об этом писали. Напротив, он в холодный сырой вечер,— мы были у него с полудня до часу ночи, т. е. не все, а только «Мир искусства», и финляндцы так долго оставались,— сидел и гулял по своему огромному саду с двумя теннисными площадками и всякой всячиной, и на нем была только жиденькая ситцевая рубашка. 〈...〉

〈...〉 Благодаря откровенности и мужеству Горького, все высказались. «Сын отечества» все же представлял себе дело так, что его публицисты нам будут давать темы, а мы будем к их услугам отдавать свои карандаши. И грош же была бы нам цена, если бы мы только на это и были пригодны, и мы уж сробели и готовы были идти на это, только бы вообще что-нибудь вышло. Из моего письма Ты, пожалуй, выведешь заключение, что произошла у нас заминка, размолвка или ссора. Ничего этого не было. Просто, когда разъехались публицисты и остались только художники и писатели, мы целый вечер наслаждались музыкой живущего рядом знаменитого Габриловича (пианиста) [62], а потом ужинали у Горького (обед был для всех — человек 40) и поговорили по душам и со всей откровенностью.

Очень мила, умна, образованна и талантлива Андреева. Она всех очаровала. Финляндским гостям я переводил все время по-французски и по-немецки резюме речей. Горький в тюрьме выучился по-немецки,— но плохо. По-французски немножко раньше знал. Финляндцам он сказал, что его несчастье состоит в том, что его никогда не держат долго в тюрьме, а он только там может изучать языки, ибо другого нельзя делать [63]. 〈...〉

«Studio» захотело фотографии «Союза» и статью. Некто Эттингер, очень понимающий человек, им послал. Они возвратили две моих: «Чай» [64] и «Незабудки на рояле» [65] как грубые. Написали очень лестное письмо, что это первоклассные вещи, но в репродукции выходят грубо. Я этого не нахожу. А они просят что-нибудь вроде «Сентябрьского снега» [66]. Не могу же я на заказ им писать. Очень глупо. Через несколько дней еду в Дугино. 〈...〉

129. А. Н. БЕНУА

Дугино, 1/14 авг.[уста] 1905 г.

Дорогой Шура, не знаю, дошло ли до Тебя мое письмо к Яремичу, которое я просил перепроводить Тебе. Не получая до сих пор от Тебя никакого ответа, пишу Тебе вкратце еще раз.

С января Кнебель будет издавать, а я редактировать небольшой журнальчик. Моя мысль такая. После смерти «Мира искусства» его большое наследство неминуемо должно было разделиться на три части. Философия отошла к «Вопросам жизни», литература еще раньше (как, впрочем, и философия с «Нов. путем») отошла к «Весам» [67]. Изобразительное художество должно дать третий журнал. Поэтому я в него верю. Но это в противоположность мирискусственному барству и роскоши должно быть скромно, ибо только так может жить. Кнебель идет на известный убыток. 〈...〉 В Петербурге я виделся со всеми, и все, не исключая и Серова,— не скрою, что это мне особенно приятно,— очень довольны, что у нас опять нечто будет. Подписка будет от 3 до 5 (maximum) рублей. Поэтому клише не может быть больше 12—20 в номере и, разумеется, не меловая бумага. Опыт «Kunst und Künstler'a» показывает, что это воз-

можно. Отсутствие этих неспосных двух бумаг [68] даст возможность элегантнее вязать текст с клише. Я выработал приблизительную программу. Для начала я хотел бы написать коротенькую вступительную статейку и первый номер посвятить К. Сомову или Алекс. Бенуа. Возможно это только в том случае, если я наверное смогу получить от одного из них к концу октября 12—15 фотографий с не воспроизведенных еще нигде вещей и две-три виньетки. Статью о Бенуа я попросил бы написать Дягилева * или написал бы сам, о Сомове попросил бы Тебя написать (строк 200). Чей бы из Вас двоих номер ни был, один из следующих номеров (но уже во второй половине года) должен быть посвящен другому из Вас. Вопрос в том, у кого из Вас будет 12—15 фотографий к сроку. Дальше слушай следующее. Итак № 1.— **Алекс. Бенуа** (статья Дягилева). Какая-нибудь небольшая Твоя заметка о чем хочешь, строк 100—150. В Хронике может быть еще что-нибудь, два-три клише случайных. № 2.— Выставка «Союза». В Хронике что-нибудь насчет Парижа (с 5—6 клише) с Твоей заметкой (о зимнем сезоне). № 3.— остальные выставки (это совпадает с мартом). Опять что-нибудь изволь сочинять. № 4.— Серов. Статья Дягилева или хочешь — Ты пиши. № 5.— Галлеп (я уже с ним кончил). Статья Дягилева. № 6.— Билибинские церкви [69]. Его статья и моя заметка. 7 и 8 не выходит два месяца (т. е. в июле и августе). 1-го сент. Двойной номер. Европейские выставки (7—8). 9 и 10-й. Какой-нибудь иностранец и Сааринен. 11-й — Сомов. 12-й — иллюстраторы. Может быть Сааринен девятый. Сомов — 10-й, а **иллюстраторы** — 11-й и 12-й (двойной). Думаю взять 20—25 стихотворений и короткой прозы (Андреева Леонида, напр.) и т. п. и дать 20—25 иллюстраторам. От Тебя необходимо иметь статью о иллюстраторском искусстве. Изволь отвечать мне немедленно. И дай названия нескольких статей, которые помещу в анонсе [проспекте]. Потом сделай в программе поправки и дополнения, какие найдешь нужными, и сообщи, если имеешь новую идею. Название думаю дать «**Свободное искусство**». (Хотел было сначала «Современное иск.»). Если имеешь лучшее, сообщи, христа ради. Через номер может быть приложение в красках [70].

Привет Анне Карловне. Твой *И. Грабарь.*

Относит. кнебелевского издания в красках могу Тебе сообщить, что пока Seemann отказывается воспроизводить дальнейшую русскую серию [71], и поэтому у нас есть еще год впереди, когда можно будет пустить еще шесть художников: Серова, Тебя, Лансере, Бакста, Добужинского, будет и Силен [Нурок], натурально.

---

* Оба они с Философовым очень охотно готовы писать. [Прим. И. Грабаря.]

130. П. Д. ЭТТИНГЕРУ

Дугино, 1 авг.[уста] 1905 г.

Многоуважаемый Павел Давыдович,

Я получил оба Ваших письма.

По поводу первого могу Вам сообщить. что Вы не ошиблись, предположив, что и мне приходили в голову названия, о которых Вы мне сообщали. Против всех их есть веские доводы, о которых, разумеется, и Вы думали. Я лично перебрал не меньше сотни названий и не нашел ни одного, против которого не было бы совсем возражений. То банально, то, напротив, уж очень изысканно и вычурно, то не красиво в чисто звуковом отношении, то слишком широко и неопределенно, то чересчур узко и т. д. без конца. Есть от чего впасть в уныние. Пока мне больше всего нравится «Свободное искусство». Еще бы лучше избежать надоевшего слова «искусство». Можно бы сказать: «Свободное художество» (надпись Екатерины II на Академии: «Свободным художествам»), но это звучит несколько тяжело и неуклюже. Если не найду ничего лучшего, то остановлюсь на «Своб. искусстве».

По поводу Вашего последнего письма думаю, что пока еще можно бы повременить с извещением о журнале. ⟨...⟩ Теперь еще несколько преждевременно, да и сезон довольно мертвый. Надо бы подождать, по-моему, до сентября и тогда пустить несколько заметок. Одна будет в «Нашей жизни», одна в «Сыне отечества», и если Вы поместите что-нибудь в «Р. вед.», это принесет делу немало пользы. Я составил подробную программу на целый год и теперь должен окончательно переговорить с художниками, чтобы не было задержек. Программа вышла очень интересной. Это я говорю о стороне художественной, т. е. о клише. Литературную сторону организовать значительно легче. Особенно хорошо мне хотелось бы поставить отдел хроники. Так как нет, я думаю, возможности перечитывать одному человеку все иностранные журналы, то придется их поделить. Что хотели бы Вы, например, взять. Надо будет давать хотя бы в 10—30 или 50 строках содержание самых значительных статей в заграничных изданиях.

Жму Вашу руку. Ваш *И. Грабарь.*

131. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Дугино, 9 авг.[уста] 1905 г.

Дорогой Мстислав Валерьянович, не понимаю, что это значит, что от Вас ни слуху, ни духу. Несколько раз писал на Клинский пр., 27. Дело в том, что пока что лучшее название «Свободное искусство» (или художество?). Я хотел знать Вашего мнения и мнения Нурока и К. А. [Сомова]. Не приключилось ли с Вами что-нибудь [72]. ⟨...⟩

Ваш *И. Грабарь.*

132. К. А. СОМОВУ

Дугино, 9 авг.[уста] 1905 г.

Дорогой Константин Андреевич, я писал Яремичу с тем, чтобы он показал и Вам письмо, касавшееся нового журнала, который издает с 1-го января Кнебель, а я редактирую. Мне важно, чтобы первый номер был посвящен одному из Вас: Вам или Бенуа,— один из следующих другому из Вас. Ради бога, ответьте мне сейчас же, могу ли я на Вас рассчитывать, т. е. сможете ли Вы дать мне для воспроизведения в ноябре (начале) 12—20 вещей новых, в **России не воспроизведенных**, и несколько виньеток (хотя бы одну).

А затем вот что: Вы обладаете исключительным инстинктом **названий**. Сообщите сейчас, как можно бы назвать. Лучшее, какое я до сих пор придумал — «**Свободное искусство**», хотя не скрою, что это **искусство**, наконец, надоело [73]. ⟨...⟩

Очень жду ответа.

Жму Вашу руку. Ваш *И. Грабарь.*

133. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 9/22 авг.[уста] 1905 г.

⟨...⟩ Мне хотелось сообщить Тебе только грустное обстоятельство, что у меня сразу почти уже не стало шансов попасть в Адлер: изменилась погода, а я пишу большую картину [74] и всецело завишу от нее. Она — главное за весь этот год, и, конечно, отказаться я от ее окончания не могу. Потерял уже неделю ⟨...⟩

134. А. Н. БЕНУА

Дугино, 6 сент.[ября] 1905 г.

Дорогой Шура, итак все налажено. Окончательное название «Вестник искусства» [75]. Немножко книжно, но зато адски скромно и деловито. Это Сомов придумал. В конце концов оказалось из сотни названий лучшим. ⟨...⟩ Я намерен составить сразу пять номеров (т. е., конечно, без хроники); это нетрудно, а между тем это единственное средство не бросать живописи и иметь возможность сидеть в деревне. Я буду приезжать только раз в неделю в Москву. Добужинский сделал великолепную обложку. Цену пришлось поднять до 6 р., иначе ни черта не выходило по смете. Зато будет действительно хорошо. ⟨...⟩ Сообщи, мне нужно для некоторых соображений вспомнить: ворота в Третьяковке Твоя **первая** выставленная вещь? (помню ее в Поощрении — что это была за выставка?) А башню уже на следующий год на акварельной (в Акад. худ.? Верно это?). И в каких годах это было? [76].

Потом присылай для первого номера «Художественные ереси» и давай еще обе статьи: «Мои симпатии» и «Мои антипатии». Ты понимаешь, при системе соединения текста с клише мне надо их иметь раньше. Иначе, ей богу, я в деревне не смогу работать для себя. А мне это было бы смерть. Серовский номер совершенно необходим, хотя бы уже как противовес «петербуржскому». Понимаешь, необходимо иметь номер т. наз. **здорового** натурализма. Мы с ним на днях мараковали его, выходит отлично, интересно.

Итак отвечай, ради бога.

Целую. Твой *Игорь*.

Участники Петербуржского номера окончательно следующие: Бенуа, Сомов, Лансере, Бакст, Добуж., Остроумова [77]. Никто другой сюда не подходит, т. е. под этот специфик,— ибо это та атмосфера, которая около Тебя создалась. Напр., Замирайло это другое, Яремич — тоже, Линдеман тоже. Ты, конечно, согласен.

Только слушай: пожалуйста **не одни** только рисунки — пейзажи Бретани!!! Наверное, Ты наделал там чудес, и есть что-нибудь «солидное».

Видел у Кнебеля «Азбуку» [78]. Все-таки репродукции паршивые и не передают и десятой части оригиналов.

135. К. А. СОМОВУ

Дугино, 6 сентября 1905 г.

Дорогой Константин Андреевич,

Итак, пусть будет **«Вестник искусства».** Потом вот какая к Вам просьба. Можно будет у Вас в мастерской собрать вещи для первого номера? Это для фотографирования. Они ведь все небольшие, кроме, вероятно, Ваших. И уж кстати, не будете ли милы взять и у Анны Петровны [Остроумовой-Лебедевой] две вещи. Может быть, было бы неплохо дать целиком одну гравюру цветную в качестве приложения в начале номера. ‹...› Мне бы хотелось дать одно приложение, т. е. гравюру ли, литографию ли (хотя, конечно, гравюру предпочел бы) или, по крайней мере, фототипии с одной из Ваших или Шуриных [А. Бенуа] вещей. ‹...›

А затем вот что. Тот отдел, который будет соответствовать «смеху и горю» «Мира искусства» и в котором будут всякие пригвождения и ехидства, я думаю назвать **Кунсткамера**, это слово уже само носит в себе некоторое издевательство. Как Вы находите? И очень просил бы Вас сделать постоянную заставку к нему, может быть, не просто орнаментацию, а с какой-нибудь добавкой, которая бы подчеркивала для человека, ищущего в этом отделе серьезного, его смехотворность и ехидство. ‹...›

Теперь относительно Вашего отдельного номера. Программу года Вы приблизительно знаете, Добужинский Вам сообщил. Первый номер «Группа петербуржцев» (не могу придумать лучшего названия, помогите: «пе-

тербуржцев» отзывает Писемским и акварелистами). **2-й** Рослен [79] или, напр: портретисты 30-х гг., или interieur'исты этого времени, или вообще что-нибудь с портретной выставки пикантное, если Дягилев согласится взяться за это. **3-й №** выставка Союза; **4-й** Серов и другие выставки; **5-й** можно бы Ваш пустить, или наоборот. ‹...› Серовский номер составляется очень хорошо.

Жму Вашу руку и жду ответа [80],

Ваш *Игорь Грабарь.*

136. К. А. СОМОВУ

Дугино, 16 сентября [1905 г.]

Дорогой Константин Андреевич,

Я ужасно тронут тем участием, которое Вы приняли в нашем общем журнале. И Шура [Бенуа] и Женя [Лансере] мне тоже прислали несколько проектов — особенно много Шура. Приятно то, что все это в конце концов, несмотря на разнообразие, сходится в каком-то фокусе, который если и нельзя совсем точно определить, то все же можно до осязательности почти почувствовать. Совершенно ясно, что нужно, или вернее, чего бы хотелось. Курьезно, напр., что из двенадцати номеров Вашей программы я с самого начала наметил **четыре**:

1) Версаль и версальчики (т. е. Нюмфенбург [81] и т. д.), со статьей Бенуа на тему о старом версальстве и о новой любви к версалям. Имея это в виду, я несколько дней [был] теперь в Нюмфенбурге и набрал фотографий [82].

2) Русская скульптура 18-го и нач. 19 века.

3) Петербургский Louis XVI и Empire (номер, параллельный московскому Empire'у) — Вы предлагаете частные дома. Наконец,

4) Simplicissimus.

Все остальное, что Вы предлагаете, очень интересно, но, разумеется, нельзя уместить всего этого в одном годе. Кроме Рослена (Дягилев что-то тянет с решительным ответом, если откажется, я думаю, Шура напишет статью) дадим Версаль непременно и «Simplicissimus» (по поводу предстоящего 10-летнего юбилея). Может быть, один фарфоровый номер, но где специалисты?

Николаевский [83] пусть снимает и все Ваши вещи для Вашего номера, но уж, кстати, тогда, когда и остальные будут собраны. Относительно Анны Петровны [Остроумовой-Лебедевой] я принужден пока отсрочить свое решение, ибо необходимо разузнать, сколько обойдется печатание и пр. Ужасное несчастье, что мы не крезы. Кнебель идет на убытки, но они не должны переступать известных границ. Итак, я должен еще это обследовать. Силуэт деревьев и изб очарователен и, конечно, его надо взять для заставки, хотя бы в первый же номер. Лучше бы, конечно, было что-нибудь петербуржское или окрестное, но это все равно. А если бы нашлось что-нибудь более специфическое петербуржское, то

эту заставку мы бы пустили в один из следующих номеров. Эти вещи ведь все равно нужные.

Итак, пока все идет хорошо.

Жене **очень** нравится «Вест. иск.»

Вы ужасный крестный отец.

Чуть было не забыл самое нужное. Срок для Кунсткамеры 1 ноября. И, конечно, сделаем два клише.

Жму Вашу руку.
Сердечно Вам преданный *И. Грабарь.*

137. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 16 сент.[ября] 1905 г.

Дорогой Степан Петрович, Вы совершенно правы в Ваших нападках на «Искусство»[84]. Конечно, это **не искусство**, а только фальсификация одна. Но все же кое-кто из этой молодежи очень талантлив, и всем им мешает их хулиганский дух. Разумеется, придется стать к ним в явно враждебные отношения. Что касается Сезанна[85] и Гогена, то я с Вами не совсем согласен: мы сходимся только в одном, оба их не любим. Но я, не любя, часто даже не вынося, не переваривая их, не могу не видеть, что это не **шулера**. Относительно, напр., Сезанна для меня мучительно ясно, что это одна сплошная искренность, без примеси йоты шарлатанства. Как писал человек сорок лет тому назад, так и теперь пишет. Просто не может иначе. Гоген по-своему любит **красивое**, и я видал у него замечательные вещи. ⟨...⟩ А Ван Гог[86] один из самых сильных художников нашего времени и уж, во всяком случае, не чета разным Латушам[87] и К°. Я видел несколько сот его вещей и это утверждаю. В нем я многое не только ценю, но и люблю. Ибо этот человек был влюблен в природу и в краски. А какие письма он оставил, не хуже Делакруа[88],— честное слово. ⟨...⟩

Не получая от Вас ни слова чуть ли не два месяца кряду, я махнул на Вас уже рукой! Хотел было просить Вас сделать какую-нибудь постоянную заставку. Теперь все разобраны: Лансере, Замирайло, Сомов, Добужинский. Адреса Бакста добыть не мог тоже. А жалко, хотелось хоть пустячка от него.

И. Грабарь.

138. А. Н. БЕНУА

Дугино, 17 сент.[ября] 1905 г.

Дорогой Шура, теперь и я могу сказать: наконец-то! Я уж тоже начал не на шутку злиться. До зарезу нужен Твой ответ, а от Тебя ни слова. Ужасно досадно, что мое письмо — черт бы его побрал, по крайней мере на десяти страницах было! — пропало. И вдобавок Ты еще ехидничаешь

и спрашиваешь, уж писал ли я его. Согласись, что я с бо́льшим правом мог бы теперь спросить Тебя: уж правда ли, что Ты его не получил. Но, впрочем, черт с ним, мне же урок. Я в Германии избаловался. Там ведь заказных почти не посылают. Итак, повторю все, что в нем писал, и еще прибавлю то, что наросло за это время. Почти со всем, что Ты писал мне о программных предположениях, я не только согласен, но и сам Тебе собирался большинство этих вопросов предложить на консультацию. Совершенно также, как и Ты, я по первому и второму номеру «Искусства» возымел к нему некоторые симпатии, пока дальнейшие номера меня не повергли в полное уныние. Так же точно я вижу, что поддерживать судейкиных и кузнецовых [89] и дальше — нет возможности. Они надули нас самым предательским образом. Т. е., понимаешь, всех нас, ибо, конечно, я был только одним из обманутых. Ведь это же было так просто. Хотелось хоть сколько-нибудь парализовать пресный вкус «36» и, разумеется, было заманчиво повесить рядом с кое-какими ‹...› москвичами нечто, убивающее их уже одним соседством [90]. ‹...› Разумеется, нам надо бороться. Но то, что хорошо, и у них надо будет признавать, и вообще не должно быть недоброжелательства, а должна быть лишь хотя бы та доля беспристрастия, которая вообще мыслима в вопросах, решаемых в конце концов — что там ни толкуй — собственными симпатиями и антипатиями. Одним словом, Ты понимаешь.

Потом еще вот что. Ты, если только я Тебя верно понял, валишь в одну кучу Ропса, Редона [91], Сезанна, Гогена, Моро [92] и Ван Гога. ‹...› Сезанн уже несколько иной: ‹...› и иногда у него выходили отличные вещи, т. е., конечно, грубые, если хочешь, в известном смысле, но все же, я на этом настаиваю,— отличные. Ибо мерять вещи на один аршин тоже не приходится. И оттого что ряд его вещей дал мне известное наслаждение, другой ряд его же вещей от этого не стал лучше ‹...›. Не думай, что Морис Дени [93] шарлатанствует, когда говорит, что Сезанн — le plus grand maitre de notre temps *. На этих вопросах я нарочно останавливаюсь, потому что это не пустяки, и необходимо высказаться, прежде чем начать наше дело, не правда ли. А я думаю, что это единственный пункт, в котором мы расходимся, т. е. не столько даже Сезанн, о котором, как видишь, я не слишком высокого мнения, сколько Гоген и особенно Ван Гог. Спроси у Волара [94] адрес M^r^ Fayet (кажется, так пишется) и пойди посмотри у него гогенов и ван гогов [95]. Я не могу допустить мысли, чтобы Ты, каким я Тебя знаю, т. е. именно не однодумным, неоднобоким, мог не видеть, что у Гогена и особенно у Ван Гога есть прямо гениальные черты, хотя бы даже наряду с ‹...› никуда не годными. ‹...› Пойми это. И затем не лезь к ним с мерками, годными для фрагонаров [96], рубенсов и веласкесов, ибо это будет неостроумно. Почитай письма Ван Гога («Kunst und Künstler» уже два года подряд печатает их) и Ты увидишь, что это за человек был Да черт с ними и с письмами, посмотри, что он писал красками, как понимал тон, как влюблен был в краски, как дни и ночи только и думал об одном на свете о своей

* самый великий художник нашего времени (*фр.*).

этой вечной влюбленности. И если хочешь, то из всех «природистов» последнего времени только одному Ван Гогу природа ответила взаимностью. Между прочим я видел у него рисунки, поразительно похожие на Врубеля! Это так, к слову. Так вот видишь, что я думаю по этому поводу. И тут же прибавляю, что ван-гогчики, гогенчики, а уж о сезаннчиках и говорить нечего,— о редончиках и пр. и подавно,— расплодившиеся по Европе и появившиеся теперь и в Москве,— это гадость! Это шарлатанство. Вот под этим я подписываюсь. И не только подписываюсь, но иду походом против этой фальсификации *. А теперь вот что. Я думаю составить проспект, который должен быть пущен в массе экземпляров 〈...〉, и дать программу, т. е. в таком, напр., роде, что вот был **«Мир иск.»** 〈...〉 **теперь,** когда он прекратился, естественная потребность в журнале чистого искусства. Затем отношение: свобода искусства, т. е. полное отсутствие стеснений. Последнее освобождение от каких бы то ни было теорий, единственный критерий — талант и искреннее служение Апполону. Самый **индивидуализм** в последнее время тоже уже стал почти гнетом и теорией, и он приводит к хулиганству. Необходимость борьбы с ним. Что-нибудь в этом роде. Как Тебе кажется? Напиши, может быть, имеешь какую-нибудь идею? Во всяком случае я пришлю Тебе набросок проспекта, прежде чем пустить его в ход. Может быть, ограничиться только первой, т. ск. исторической частью, остальное предоставить вычитать из первых же номеров? Итак, вот второй (2) пункт, по которому мне нужен Твой ответ. Теперь продолжаю о том, о чем было в большом письме. «Вестн. искусства». 〈...〉 Будут заставные буквы. Несколько уже у меня есть от Добужинского. Сделал мастерски и очень оригинально, не похоже совсем на то, что делалось в этом роде даже отличными мастерами. Делает еще несколько букв Женя [Лансере] и несколько Замирайло. В первом отделе — т. ск. руководящие статьи. Например, «Группа петербуржцев» (не придумаешь ли лучше названия, а то ведь и Крачковский [97] «Петербуржец»!) и статья (моя). Если дашь статью «Худож. ереси», то она тоже «руководящая» и тоже сюда пойдет, т. е. в первом же номере. Кроме того, я еще написал бы статейку строк в 100 на тему: довольно индивидуализма, довольно этим жупелом морочить и нас, и публику. Конечно, Ты понимаешь, о чем речь. Потом идет хроника. И тут главная часть журнала. Сначала идет Россия. Здесь опять короткие статейки. Вообще принцип: bündig und kurz **. Как можно короче. После **статеек — заметки,** а [по]сле заметок **сведения,** выставки, новые дома, слухи, Ateliernachrichten *** и пр. Потом отдел **за границей** (заставка Добужинского). **Хронику** делает Билибин, но не русским штилем, а в петровском,— по соглашению с ним, если не выйдет, не беру (он пробует это в первый раз). Корреспонденции Алекс. Бенуа, вообще его заметки о загранице (более мелкого характера). Но, напр., если номер посвящен иностранным выставкам, то его статья в руководящей части, а не в хронике (статьи

* Это первый пункт, по которому нужно поговорить [*прим. И. Грабаря*].
** лаконично и коротко (*нем.*).
*** известия из мастерских художников (*нем.*).

Бенуа, конечно, и в русской хронике). Сведения о заграничных выставках и пр., **книги и журналы** (заставка Лансере). Конспекты статей по искусству русских и иностранных журналов. Весь сок, одним словом, из того, что написано разными Чуди[98], Боде[99] и пр. Должен сказать, что эта часть будет обставлена на славу. Все это то, чего не было вовсе в «Мире искусства». Он был слишком отвлечен, а мы должны быть ближе к жизни, проще и современнее. Наконец, последний отдел называется «кунсткамера»[100]. Сознайся, что это я не глупо придумал. Заставку с восторгом взялся делать Сомов. Это отдел смехотворный и пригвоздительный. Так сказать, для Нурока (активно) и Рериха (пассивно). ‹...› Итак, вот Тебе физиономия. Изволь объявить, что она Тебе несказанно по душе. Мне кажется, это то, о чем мы тосковали, когда были угнетаемы философией. Теперь перехожу к ближайшей программе. № 1. Группа петербуржцев. В хронике мне бы хотелось дать хоть два клише к Твоей корреспонденции из Парижа (не смей отлынивать). Наверное, найдешь что-нибудь и попроси «Moreau frères»[101] сфотографировать и пришли. ‹...› А для номера статью «Худож. ереси». О Твоих вещах будет дальше речь. № 2. **Рослен.** Я просил Дягилева дать статью и составить номер. Он принципиально согласился, но теперь не получаю ответа. Если он откажется, то придется Тебе писать. ‹...› № 3. **Выставка «Союза»**. № 4. **Галлен.** ‹...› № 5. **Версаль** и т. ск. версальщина в искусстве. Это предлагает Сомов. Ты мог бы достать несколько фотографий, да несколько снять с пикантных точек зрения (только снаружи). Сюда можно было бы прибавить две штуки с Нюмфенбурга и пр. Конечно, ряд Твоих виньеток и статья на эту богатейшую тему. Кстати же Ты в Версали ‹...›. № 6. **Серов**. Он совершенно необходим как здоровый натуралист. ‹...› № 7. **Сомов.** У него масса новых вещей, и его номер нужен как выражение симпатии. Совсем необходим нам и номер **Алекс. Бенуа**, тем более что есть надежда, что, при его плодовитости, он наделает в Версали чудес в решете. Это был бы номер № 10. А № 8—9 — Выставки иностранные. № 11—12. Короткие рассказы Л. Андреева, Горького, стихи Бальмонта и пр., человек 15 всего, иллюстрированные 15 художниками. Вот и все. А теперь отвечаю Тебе по пунктам на Твое последнее письмо. Для первого номера я никак не могу воспроизводить Твоих старых вещей. «Парад» при Павле[102] все имеют в открытке, т. е. в красках, а тут будет без красок. Это неостроумно! Нужно что-нибудь новое. Ведь только хотя бы три-четыре вещи. Конечно, желательнее что-нибудь солиднее, чем просто этюды. ‹...›

К Чекатто[103] зайду, когда буду в Москве. Теперь осень, и я много работаю, ибо очень красиво. Но ничего не выходит. Кое-что есть, т. к. работал вообще отчаянно много, но все нудно. Березу на синем небе купили наконец в Третьяковку. Между прочим был Чуди в Петербурге и Москве. Ахнул от Рослена. У Сомова купил для музея «Пиковую даму», акварель. В Москве пришел в ужас от Третьяковки, от Репина, Васнецова и Сурикова. Там ему только и нравилось, что хоть несколько западным отдает, т. е. культурой. Серов, конечно, по этому поводу в отчаянии. Говорит, мимо Репина прямо бегом пустился. Конечно, первым номером Мартыно-

ву [104] признал. Ну, не можешь пожаловаться, что я коротеньким письмом отделался. Рука устала. Но еще одно. Замирайло и Линдеман совершенно в первом номере не при чем. Все дело идет о группе художников, воспитавшихся на любви к 18 веку (прямо или косвенно). Это так сказать Kreis Alexandr Benois *. Замирайло — это сторона, это скорее Врубель, Линдеман, это соединение Ларсона [105] с Еленой Поленовой [106]. Неужели Ты [не] понимаешь, что я хочу сказать. У Яремича тоже другое, ведь совсем другое. Это не группа только приятелей или только петербуржцев в прямом смысле этого слова. Иначе я не понимаю.

Ну всего хорошего. Жду ответа [107].

Целую. Твой *Игорь Г.*

139. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Дугино, 19 сент.[ября 1905 г.]

Дорогой Мст. Вал., сейчас получил Ваше письмо с двумя буквами. **Т**, по-моему, — шедевр, черт знает, до чего мне нравится. **С** — далеко позади. Я бы предложил сделать все Ваши буквы, т. е. В., Н., К., М. и П. в таком же совершенно роде. ⟨...⟩ Прибавьте еще **И.** Одно обидно, что нет достаточно жирного шрифта. Идеально было бы написать алфавит и отдать отлить, если только не возьмут дорого [108]. ⟨...⟩ Думаете о марке? Это нужно в первую голову, т. е. для писем. ⟨...⟩ Обложка для марки жидка? Как вид из окна Сюннерберга. Его я непременно особо еще приглашу.

140. А. Н. БЕНУА

Дугино, 5-го окт.[ября] 1905 г.

Из-за Тебя бросил на два дня свою, хотя и ⟨...⟩, но все же живопись, и полетел в Москву. Как я Тебе уже сообщил в открытке, поехал к Чекатто; он очень удивился, о каких Твоих вещах идет речь. Говорит, что что-то не припоминает. Жуликоватый парень. Наконец, он вспомнил: ах да, говорит, Мекк приезжал летом с войны и, зайдя ко мне, купил одну маленькую вещь. Если у него было их несколько, то знай, что он все их продал, и посему требуй немедленно. За мекковскую я просил его немедленно выслать Тебе; вероятно, Ты уже и получил деньги. В денежных делах он, говорят, забывчив. Во всяком случае на Тебя в Москве большой спрос, и изволь распорядиться, чтобы ему откуда-нибудь был доставлен маленький транспорт небольших вещей: все продадутся.

Теперь насчет Кравченко [109]. Ей богу, очень беспокоиться Тебе незачем. ⟨...⟩ В «Руси» [110], надеюсь, Ты уже прочел очень благосклонную рецензию. Я отправился к Эттингеру, который до Скалона писал там. ⟨...⟩

---

* круг Александра Бенуа (*нем.*).

Немедленно посылай в редакцию [111] (Чернышев пер.) экземпляр «Азбуки» и сообщи мне, что уже послан. Есть еще одно средство, послать лично Скалону, но я не могу допустить, чтобы Ты позволил себе эту гадость.— Нет! Затем был два раза у Голоушева. Он пишет в «Русском слове». Его не застал дома.

Напишу ему отсюда, чтобы посмотрел «Азбуку» и дал блистательный отзыв. Какой позор, что у нас есть Кравченко. Впрочем где их нет, и давно ли умер Альбер Вольф [112], громивший всех талантливых людей Франции. Да и теперь. Да и повсюду то же самое. Ей богу, еще хуже нашего. Потом Философов должен в «Нашей жизни» написать. Я, к сожалению, смогу написать только в первом номере «Вестн. искусства». И напишу с тем большим удовольствием, что я совсем растаял, когда просмотрел книжку. Большой Ты художник и здоровый. Спасибо за экземпляр.

Теперь дальше. Итак, мы квиты. Ты меня подозревал в снобизме [113], а я Тебя в застылости чувства. Грешным делом я боялся, что Ты все еще сидишь немножко на Латушах и К°. Ошибаться можно сколько угодно, т. е. преувеличивать или недооценивать, но, разумеется, не в этом дело. Но мне было бы ужасно огорчительно, если бы Ты у Ван Гога ничего кроме мазни не увидал. ‹...› Я понятия не имел о том, что Твое «Садовое искусство» [114] это и есть то, о чем я Тебе писал. Хотя, конечно глупо, что я не догадался. Именно об этом-то я и мечтал. Итак, жарь. Сколько клише? Видишь ли: нужны ведь будут гравюры, которые можно будет сделать цинкографским способом (дешевым), потом автотипии. Я думаю так: 12 автотипий (или 13—14) и 5—7 цинкографий. Очень бы только не хотелось прямо *фото* с натуры. Представь только, что Твой номер Архангельского [115] был бы весь из старых картин (видов) и гравюр и только две-три фотографии с натуры. Какая бы это была разница! А то, воля Твоя, фотография все-таки даст какую-то скуку и вульгарность. Можно бы набрать первоклассных вещей Гварди [116] и Каналетто [117] (вспомни венские его шедевры). ‹...›

Целую, Твой *Игорь*.

141. А. Н. БЕНУА

Дугино, 6-го сент.[октября 1905 г.]

№ 1. К письму от 5го октября. Пропустил еще один вопрос об **истории пейзажа**. Об этом я ничего не знал, т. е. никто мне ни слова не говорил об этом. Да и понятно: ведь я уже три года в деревне живу и два раза был в Питере за это время. Разумеется, это гениальная мысль (как и все, что выходит из твоей гениальной головы). А посему очень бы хотел в первый же год дать такой номер. ‹...› Итак, составляй (пока Ты в Париже) и этот номер совершенно, как найдешь нужным с Твоей статьей. Если бы было длинно, то можно бы разбить на два номера: начало и продолжение. Для начала, разумеется, нужно взять примитивов (черт знает, что за материал, особенно если брать детали, напр., из

Рогира В. Д. Вейдена[118], Дирк Боутса[119], Мемлинга[120], французских и итальянских примитивов. Детали можно ведь увеличить, если хороши фотографии. Клода Лоррена нужно дать в центре, то есть больше всего репродукций. Можно взять даже из «Мира искусства» юсуповские (их хорошо забыли). Последние непременно. Из гравюр, конечно, тоже (Дюрер[121], Ленотр[122] и пр.). Обязательно дадим в этом же году. ⟨...⟩ Дягилев не отвечает уже на второе письмо. ⟨...⟩

142. А. Н. БЕНУА

[6 октября 1905 г.]

№ 2. И еще вот что. Если Дягилев нарочно тянет, т. е. водит меня за нос, то и черт с ним. Тогда Рослена не надо. ⟨...⟩ Можно вообще взять другое, напр., старый русский пейзаж. Ведь это дивный номер (до 50х гг., конечно) вышел бы. ⟨...⟩ Или напр., русский портрет александровского и николаевского времени. Что Ты имеешь возразить? Мне даже представляется это заманчивее, т. е. пейзаж или портрет, нежели Рослен. ⟨...⟩

143. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Дугино, 7 окт.[ября] 1905 г.

Сейчас получил Ваше письмо ⟨...⟩. Я же Вам о том именно и писал, о чем Вы говорите: я просил Вас непременно взглянуть на характер английского латинского шрифта в особых изданиях «Studio». Очень рад, что мы сошлись, да иначе и быть не может. ⟨...⟩ Совершенно новые очертания, разумеется, нелепость. Все дело в тонком видоизменении нашего же русского шрифта, таком тонком, чтобы профан не очень и заметил. Красоту дадут не только отдельные буквы (хотя и они дадут, особенно некоторые), но главным образом вся масса их на странице. Я, конечно, против таких архаизмов, какие есть в шрифте «Мира искусства». Ведь это же несносно, наконец, жить только прошлым. ⟨...⟩

Ваш *И. Грабарь.*

144. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Дугино, 2 дек.[абря] 1905 г.

Дорогой друг! Как же быть с выставкой? Делать ее, по-моему, необходимо![123] Журнал начинать сейчас идиотство, ибо ни один издатель, который идет не исключительно на идею, не захочет вылетать в трубу, по сему «В. иск.» и задерживается, хотя все работы и можно делать, т. е. и обложку и пр., и будут производиться и выдачи гонорара. Но дру-

гое дело выставка: ее мы обязаны сделать, хотя бы если не для публики, то для себя: имеем мы право хоть раз в год что-нибудь посмотреть на выставке. Итак, отправляйтесь к Лансере и Сомову и немедленно орудуйте. Но если в Академии до сих пор войска? [124] Тогда [надо] хлопотать, чтобы вывели, или брать хоть Академию наук. Ради бога, не кисляйничайте [125]. Скоро, вероятно, приеду в Питер на несколько дней. Куда-то затерял паспорт, не знаю, как и где остановлюсь. Вы знаете, конечно, о «Факелах» Чулкова [126] и Андреева Леон. Сюннерберг Вам, конечно, говорил. С Чулковым мы переговорим [127]. Сюннербергу никакого официальн.[ого] письма не посылал я, ибо считаю его близким сотрудником. Конечно, буду у него в Питере.

Жду ответа.

1906

145. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Дугино, 12 янв.[аря], 1906 г.

Дорогой, очень рад, что уговорил Гиршмана приобрести Ваше окно с куклой [1]. Очень хорошо. И дача хороша, и снег. А что же портрет Сюннерберга [2]. Меня просил приехать Дягилев (по поводу выставки), я и приехал утром сегодня, и сегодня же приехал вечером сюда. Был на выставке [3]. Много вздору (Касаткин! [4] напр.) Но в общем хорошо. Я тоже одну пастель дал. Т. е.— вернее завтра только пошлю с этим письмом одновременно.

Что же Вы меня забыли? Ну и мелят же в «Жупеле»! Когда вслух читаешь, мухи мрут; боже, как бездарно и пошло. Всего хорошего. До скорого свидания. Привет Елизав. Иосифовне.

Целую. Ваш *Игорь Грабарь.*

146. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Дугино, 22 февр.[аля] 1905 г.
[22 января 1906 г.]

Дорогой, получил Вашу открытку, в коей Вы высказываете весьма остроумное соображение, что так как-де очень уж о многом надо бы порассказать, то лучше уж совсем ни о чем не рассказывать. И верно: ибо по крайней мере нерассказанное не будет в обиде на рассказанное! Но, впрочем, это все ерунда. А вот что мне важно знать. Дягилев написал мне письмо с радибожной просьбой приехать в Москву для обсуждения величайших художеств. дел [5]. Я поехал на день. Дело идет о выставке.

Он уверяет, что 25-го февраля [января] чуть ли уж не необходимо быть в Питере и что открытие 10-го февр. Так вот, зная, что он всегда запрашивает, сообщите правду, т. к., ей богу, я не намерен попусту болтаться в Питере. Наверное, можно и 8-го приехать. Да и 10-го ли еще откроется? Итак, можете мне ничего не рассказывать, но это сообщить я Вас прошу сейчас же, ибо очень для меня важно [6]. Что же с нашим «Simplic[issimusom»], шабаш, малашка, теперь? Или еще можно что-нибудь прислать? И тогда кому, раз никого уж нет, а те далече [7]?

Всего хорошего. Ваш *И. Грабарь.*

147. Э. И. ГРАБАРЮ

СПб., 26 февраля 1906 г.

Со мной приключилась маленькая неприятность, т. е., в сущности говоря, даже порядочная. В четверг у нас был vernissage. Во время устройства выставки [8] я, должно быть, схватил легкую простуду, и только благодаря отчаянной, непрерывной и нервной работе не замечал ее. Вечером после вернисажа у нас был товарищеский обед. Я вернулся часов в 11 вечера домой и почувствовал сильный жар 〈...〉.

Я хотел приехать к вам на недельку, с тем чтобы потом снова ехать в Дугино, т. к. **во что бы то ни стало необходимо** застать еще зиму, а не раннюю весну. Необходимо это для одной начатой картины, к которой должен сделать целый ряд этюдов и наблюдений, иначе она отсрочится на год. А теперь эта глупая задержка. А главное, лежа дома, я даже выставки толком не видел. Знаю, что у меня купили тысячи на две с чем-то. 〈...〉 Кажется, одну вещь купил Музей Алекс. III-го [9]. Приеду к Вам дней через десять и только на два-три дня. 〈...〉

Целую вас крепко.

148. И. М. СТЕПАНОВУ

Москва, 3 апр.[еля] 1906 г.

Многоуважаемый Иван Михайлович,

Сейчас получил Ваше письмо. Ужасную оплошность сделал: впопыхах, отправляясь сюда из деревни, напуганный страшным разливом и непролазностью дороги, я забыл захватить с собой акварель. Пожалуйста, простите. Буду в деревне через неделю, а через полторы-две (maximum) Вы получите «Городок» [10]. С удовольствием отдал бы Вам и ту другую, которая Вам нравится, но я пишу большое панно на эту тему, и она мне пока нужна. Когда напишу ее, то она к Вашим услугам. Малявину напишу. Переплетчикову говорил когда-то Алекс. Бенуа, я же не при чем тут, просто меня просил он передать в Красный Крест. Я пришлю открытки в июне (новые) [11]. На условия согласен. Всего хорошего.

Ваш *И. Грабарь.*

Просили меня венские сецессионисты прислать им наших открыток. Я купил на 15 р. и послал в подарок. Они прислали чрезвычайно милое, восторженное письмо, и говорят, что нигде в мире ничего похожего нет. Необходимо бы подумать нам организовать за границей продажу. Я буду там в мае.

149. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 3 апр.[еля] 1906 г.

Милый Володя, прости дорогой, что не успел тебе послать еще в Венецию письма. Сейчас только открыли мы выставку [12]. ‹...›

За исключением одной вещи (красных лучей на снегу), все у меня уже раскупили. «Иней» (моя главная и лучшая вещь, по крайней мере мне более дорогая,— сегодня приобретена Художественно-литературным кружком [13]). Это очень приятное место — галерея нового искусства. Пока там только 6—7 вещей (портреты) Серова, потом Коровина, А. Васнецова, Добужинского. Они хотят конкурировать с Третьяковкой. (Есть Левитаны и пр.). Всего же я тысяч на пять продал, но, как тебе известно, жил уже в счет этих благ почти весь год [14]. ‹...›

Итак я все ближе к аграрному буржуйству. Хочу даже бросить Париж и Лондон в этом году. Поеду только в Берлин и Мюнхен. Там нет японцев. Иначе разорюсь. ‹...›

Тебя крепко целую.

150. С. П. КРАЧКОВСКОМУ

Дугино, 12 апр.[еля] 1906 г.

Милостивый государь Степан Петрович [15],

Я очень виноват перед Вами, что так долго не собрался ответить на Ваше любезное письмо. Я получил его еще в деревне (под Москвой), где я почти безвыездно живу круглый год, перед самым отъездом в Петербург на нашу выставку. В деревне я не успел Вам за сборами ответить, а письма не захватил с собой, и вот только теперь, вернувшись из Петербурга и открывши, наконец, и в Москве нашу выставку, могу Вам ответить.

Мне было бы очень приятно, если бы в Вашем собрании находилась и какая-либо из моих вещей, но вот в чем затруднение: Вы просите непременно копии с «Последн. лучей», «Сентябрьского снега» или «Мартовского снега». Я должен сказать, что эти впечатления я лично переживаю один раз и ни за что не смог бы сносно повторить их, т. к. для этого нужно было бы их снова пережить. И не я один — в таком положении: большинство моих друзей думает совершенно так же. Впрочем и помимо этого есть некоторое неудобство. Все названные Вами вещи принадлежат различным коллекционерам (Гиршману, Морозову и Шехтелю [16])

и, конечно, собственники, покупая уники, вправе желать, чтобы их картины униками и остались [17].

Если бы Вам случилось как-нибудь быть в Москве, то мне было бы очень приятно Вас видеть в деревне, где я работаю. Это всего час езды по железной дороге. Может быть, Вам понравилась бы одна из моих вещей, которой я не выставлял: выставляю я мало, только самый экстракт, все же остальное понемногу уничтожаю. ⟨...⟩

Искренно Вас уважающий *Игорь Грабарь.*

151. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Дугино, 7 мая 1906 г.

Ездил в Москву и говорил с Кнебелем, который ⟨...⟩ пока отказывается. Это было ровно неделю тому назад, и тогда же я написал вот такую же точно открытку и, надеюсь, опустил ее, ибо нигде в карманах ее не нахожу,— и просил Вас согласиться отдать ⟨...⟩ Гиршману, ибо рано или поздно все равно можно будет найти воспроизводителя [18]. ⟨...⟩ Надеюсь, теперь все улажено. ⟨...⟩

Целую. Итак за границу [19]? Привет Елис. Осиповне.

Ваш *Игорь Грабарь.*

152. А. Н. БЕНУА

Дугино, 18 мая 1906 г.

Дорогой Шура, получил от Голике [20] письмо, в котором он просит для воспроизведения в «Р. Шк. Жив.» [21] двух вещей: «Березы зимой в солнце» [22] и «Плакучую березу» [23], или одну из них. «Березы» — в Третьяковке, «плакучая» с гнездами у Гиршмана. Не знаю, касается ли эта сторона Тебя, или нет, ибо от Тебя ничего не получал. Если касается, то я предложил бы «Балкон» [24] со снегом и желтыми деревьями, который тоже у Гиршмана. Он лучше всего выйдет в воспроизведении. Во всяком случае сообщи мне, что Ты думаешь по этому поводу.

Я собирался в Париж, но заработался и прозевал все интересное. Может быть, осенью попаду. Что Ты делаешь? И что Яремич? Статья Твоя в «Золотом р.» [25] наделала много шума. Я, как Ты, конечно, понимаешь, ужасно против всей литературно-философской ее части. Воля Твоя, но я не могу больше слышать мережковщины, а это та же мережковщина, но под католическим соусом. У меня это, вероятно, идиосинкразия — просто болезнь какая-то, и, может быть, я несправедлив, ибо родился язычником и им умру.

Твой *Игорь Грабарь.*

153. А. Н. БЕНУА

Дугино, 12 июня 1906 г.

Дорогой Шура, спасибо за открытку. Рассчитывал попасть в Париж и повидаться с Тобой, но не пришлось, а теперь не уверен даже, попаду ли и осенью. Поэтому приходится писать подробно кое о чем, о чем я хотел лично переговорить.

Как Ты знаешь, на баррикадах (не пугайся, ради бога!!!) погиб наш «Вестник искусства». Впрочем не окончательно! «Золотое руно»[26] выправляется понемногу, но, разумеется, для нас это только суррогат. Комфортабельно устроенный дом, в котором целая дюжина превосходных клозетов, золоченых кроватей (ибо спальни в этом доме не последнее дело), мраморные ванные, «богатые» приемные и залы, но совсем нет той уютной комнатки с камином, о которой нам мечталось, где можно было бы чувствовать себя дома и в своем кружке. Мне Кнебель тогда предложил, потому что я согласился даром вести все дело. Я получал только свои расходы на проезд только в Москву четыре раза в месяц и извозчиков обратно. Сие мне обходится 12 руб. кажинный раз, и эти 50 целковых в месяц он обязывался мне возвращать. За статьи получал, как и все. Ты понимаешь, что он к Тебе на этих условиях обратиться не мог, ибо Ты этим живешь. Но я рассчитывал, что дело наладится в течение одного года, пока Ты за границей, а когда вернешься, то Кнебель уже сможет Тебе, предложить какой-нибудь приличный fixe *, а я передам Тебе, так сказать, бразды. В последние два года, и особенно в этот год, я окончательно опустился по части какого бы то ни было предпринимательства. Сижу почти безвыездно в деревне, в Москву попадаю раз в три-четыре месяца и вообще чувствую, что совершенно не пригоден для ведения дела. Ив. Абрамыч [Морозов] на последнем обеде[27], который мы устраивали Дягилеву, сказал, что в случае возобновления и основания нового журнальчика можно было бы помочь. Если бы Кнебель получил хоть три-четыре тысячи, он сейчас бы начал. А раз Ты осенью думаешь приехать, то чего же лучше. Ей богу, подумай. Я же, огорчившись гибелью «Вестника искусства», подбил Кнебеля купить все клише «Мира искусства» и теперь сижу над оборудованием монографий, вроде, скажем, Кнакфуса[28] или, вернее, Мутеровской серии «Die Kunst»[29]. Разумеется, только бо́льшего (поневоле) формата, т. к. клише бо́льшего размера. Благодаря баснословной дешевизне (на круг по рублю клише, 3000 клише — 3000 руб.) клише, можно будет пускать монографии чуть ли не по полтиннику, с 50—60, а то и 100 клише. Теперь маракую, как и что пустить. Придется брать весь материал «Мира искусства», да еще все что угодно из Третьяковки (Кнебелевской)[30] и из других изданий его же. Да еще у него есть весь материал «Артиста»[31], положим, почти все сплошь ‹...›, но все же помню, и там бывали Серов, Коровин и пр. и хорошие французы. Разумеется, отдельными монографиями пойдут те художники, которых много воспроизводили: 1) Левитан, 2) Серов, 3) Врубель, 4) Сомов, 5) Якун-

* гонорар (*фр.*).

чикова, 6) может быть, и Тебя хватит, (дело в том, что кое-что можно будет и вновь сделать, так от 3—10, скаже[м], клише, а то и у Рябушинского[32] можно будет купить. Это касается всех). Я бы очень хотел. 7) Коровин, 8) Павловск, Петергоф, Архангельское etc. Если хочешь, разобьем их на несколько, если хватит материала. А если хочешь, свяжи все вместе и жарь, как Ты было затевал «Садовое искусство»[33]. Кроме того будут, конечно, **Левицкий,** потом *Рокотов*[34] и пр. Потом портретисты 20-х и 30-х гг. и т. д. Одним словом, Ты помнишь материал «Мира искусства» и, будь мил, сообщи мне, что Ты хотел бы взять сам, и еще сообщи, если имеешь какие-нибудь идеи вообще в этом направлении. Наконец, если хочешь сам всем этим заняться, то, ради бога, не стесняйся, я буду очень рад, ибо, повторяю, совершенно застрял в деревне и оживописился окончательно. Хочу дать одну монографию об иностранной графике с частью японцев и одну о русской. Разумеется, **северные** церкви, **финляндцев, шведов** и **норвежцев,** французов кружка Бенара[35] и Латуша, импрессионистов и пр. Воля Твоя, а это то, что нужно. Ведь можно благодаря дешевизне пустить все это в широкую публику. Редакция должна быть общая; это касается, разумеется, не Тебя, а, напр., Эттингера, С. Маковского[36], Врангеля[37] и кое-кого, кому придется дать написать **статейки,** очень коротенькие, страничек 4—5, а то и меньше. Материал я уже весь доставлю, и внешность моя, ибо Ты понимаешь, конечно, что все монографии должны быть тождественны по виду. Заставок у нас масса. Сообщи, что Ты об этом думаешь и что можно предложить авторам статей[38]. А еще что я должен спросить за составление себе от Кнебеля. Повторяю, если хочешь, бери сам. Говорю это совершенно искрен[но].

Если можно подождать до ноября, то Гиршман дает балкон со снегом. Если нет, то можно будет достать что-нибудь у Морозовых или у других. Сообщи, как быть.

Целую. Твой *Игорь.*

154. А. Н. БЕНУА

Дугино, 18 июля 1906 г.

Дорогой Шура! Спасибо за обстоятельное письмо. К выставке в Париже, вероятно, приеду. Насчет «Золотого руна» не могу удовлетворить Твоего любопытства, ибо хотя значусь в сотрудниках и получаю аккуратно все номера, но никогда в редакции не был, Рябушинского видел только раз, Соколова[39], заведующего всей литературой, совсем не знаю, а Тароватого видел много-много — три раза в своей жизни. Так что насчет кроватей — ничего не знаю. Да и вообще, сидя в деревне, не много узнаешь. Однако получил на днях от Соколова ⟨...⟩ письмо с приложением другого весьма длинного письма самому Рябушинскому, в коем он этого последнего ⟨...⟩ ругает и отказывается дальше работать вместе. Впрочем, наверное, Тебе тоже отправлено такое же послание. Не правда

ли хорошая иллюстрация к российским литературным нравам и московским художественным затеям? ⟨...⟩

По поводу Гогена — я очень рад, что Ты его стал ценить[40]: нет ничего досаднее, как знать, что есть какой-то уголок в искусстве, в подлинности которого Ты убежден, и видеть, что его ни в грош не ставят люди, которых Ты любишь и вкус которых ужасно ценишь. Но я решил, видишь ли, что, должно быть, есть натуры двух сортов — Ты, Сомов и такие, как Ты и Сомов; такие, мне казалось, всегда должны оглядываться только назад и *всегда,* заметь *всегда!* должны относиться пренебрежительно и свысока ко всему современному. Вы слишком влюблены в прошлое, чтобы хоть что-нибудь современное ценить, ну т. е., понимаешь, не просто ценить, а очень высоко ставить. Я думал, что Ты иногда берешь себя в руки и взываешь к беспристрастию кабинетного историка искусства и в такие минуты, скрепя сердце, говоришь о современных красотах, в глубине же души видишь красоту только позади. Может быть на Твой счет я и ошибался. Ведь Ты же знаешь, что то же есть и в музыке. Есть черт знает какие знатоки Бетховена и стариков, совершенно не переваривающие Вагнера. И есть, наоборот, люди, очень остро чувствующие свою связь с современностью, свою с ней нераздельность. В этом чувстве есть доля самоуверенности и гордости, и может быть потому почти все льнущие к современному и отворачивающиеся от старины — такие нахалы и иногда хулиганы. Не знаю, нахал ли я, но я знаю, что наше искусство ни капли не меньше прежнего, мы только не видим его еще целиком. Ей богу, огромное искусство, чего уж там! Доказывать это, конечно, глупо, такие вещи переживаются, а не доказываются. Помню, когда я приехал в первый раз в Париж в начале * 90-х гг., я попал в компанию русских художников. Между прочим, там были Мусатов, Шервашидзе и не помню еще кто. Это было в каком-то паршивеньком кабачке **. Меня закидали вопросами, что я видел, как понравился Пювис, вообще что меня больше всего поразило. Я сказал, что поразили меня больше всего два художника, которые пишут так, как никогда никто не писал: Ван Гог и Гоген. Меня с тех пор прозвали Гога и Магога ***. Они про них не слыхали ****, а я шатался из лавочки в лавочку и перерыл у Воллара весь второй этаж. Воллар тогда был худенький и юный и бедный ***** и не важничал. Помню он предлагал мне за 40 франков эбош ****** цветов Мане (холст в два аршина), а Гогенов и Ван Гогов предлагал по 100 франков и по 50. И если бы были деньги, ей богу, купил бы. Не потому, чтобы я, мальчишка, их понимал, а потому, что уж очень они меня шибанули. И после этого я уж каждый год их выискивал. Черт его знает, что меня там тянуло. Нам теперь многое кажется ерундой, ка-

---

* Неправда 1897/1898. [Пометка карандашом; почерк А. Н. Бенуа].
** «Rendez-vous des Cochers» — Свидание кучеров (*фр.*) [тоже].
*** Никогда никто так его не звал [тоже].
**** Презирали, но слыхали, он тогда увлекался Мунком [тоже].
***** Misère (нищий — *фр.*) [тоже].
****** эскиз (*фр.*).

кой-то современной кашей. Но уж если на то пошло, то Мане, Гогены и Ван Гоги — совершенно понятны в дни бетона, железа, радия и кабелей. Все это одно и то же, и Бёклин, Коро [41] и Ватто [42] совершенно этому времени не пристали. Ты скажешь, что бетон и кабель — отчаянная проза. А черт его знает, проза это, или нет. Все это во всяком случае **стиль**, несомненнейший, цельный, гигантский стиль, как бы бесстильным наше время не казалось [43].

Но впрочем это вопрос веры: можно либо верить, либо проклинать. Но любить только прошлое, любить без веры в настоящее и будущее,— это не в моих силах. Я бы, в качестве прирожденного жизнерадостника, давно повесился, если бы не верил.

Но впрочем все это ерунда и Ты на меня [не] сердчай за всю эту болтовню.

Насчет моих монографий,— должен Тебе сказать, что Ты берешь слишком широко расходы. Кнебель не пойдет на это. Имей в виду, что Кнакфус дает ведь новый материал, а мы дадим старье, разве только слегка подогретое новыми клише. Кроме того текст предполагал Кнебель по возможности сократить, а где можно пользоваться и старым. Я всячески убеждал его на этом не экономить, но пока ничего не вышло. Затем 3—4000 экземпляров никогда в России не разойдется. ⟨...⟩

Кнебель еще не вернулся из Германии и поэтому я подожду ответа от Тебя на это письмо и тогда окончательно уже с ним переговорю. Пожалуйста, не откажи посоветовать. Но, кроме того, имей в виду, как я уже Тебе и писал, что я охотно уступлю Тебе вообще всю эту операцию, потому что беру это, так [как] никого сейчас нет более подходящего. По этому пункту Ты мне так и не ответил. Не стесняйся, ради бога, если это Тебя интересует. Я слишком увяз в живописи [44].

Голике отправил «Иней» (при солнце, утреннем), большая вещь с дягилевской выставки [45], кажется лучшее, что я до сих пор сделал. Она будет в Париже, увидишь. Принадлежит Московскому Литературно-артистическому кружку и насилу у них выклянчил. Ну всего хорошего.

Твой *Игорь Грабарь.*

155. А. А. ЛУГОВОМУ

Дугино, 5 авг.[уста] 1906 г.

Дорогой Алексей Алексеевич,

Я очень обрадовался Вашему письму и книге. Я уезжал отсюда * в Тульскую губернию и, вернувшись, нашел их у себя. Т. е. вернее нашел только письмо, ибо книгу читали. Тут сейчас довольно много народа. Только что я приехал и мне объявили, что я получил по почте великолепную книгу с «прямо гениальной трагедией». Я ничего не понимаю. Оказывается «Максимильян» [46] — старый знакомец. С наслаждением перечту

---

* Из-под Москвы, в Подольск. уезде [*Прим. И. Грабаря*].

его еще раз. А тут его перечитали все нарасхват и Вы приобрели таких восторженных поклонников, как, верно, и не ждали. Особенно один молодой человек, репетитор здешних детей (гощу я у одного приятеля художника Мещерина в имении. У него великолепная мастерская, живет здесь сам, с женой, а летом его братья, дети, родственники, словом человек 20 за столом — это норма, а бывает и 40). Второй поклонник — дама, хозяйка дома. Она уже доканчивает весь сборник.

Чуковского[47] я знаю, впрочем познакомился недавно у Вячеслава Иванова[48], а вот брат мой знает его хорошо по Лондону. А Вы откуда? Он чрезвычайно талантливый и очень остроумный человек.

Ну, всего, всего хорошего. Искренний привет Любови Андреевне. А Вас крепко целую.

Ваш искренно любящий *Игорь Грабарь.*

Если когда-нибудь что-нибудь состряпается приличное и интересное, пришлю Вам. В последние годы я много писал для германских издателей и прямо по-немецки[49]. В России я должен написать несколько статей в разные журналы. Между прочим в «Факелы», в «Весы» и в «Золотое руно». Несмотря на то, что живу круглый год в деревне, не поспеваю всюду и очень долго канителюсь, ибо много занимаюсь живописью. Кроме того редактирую издание «Картины современных художников в красках», где весь текст мой. А еще с тем же издателем (Кнебель) затеял огромное предприятие вроде Кнакфуса — отдельные монографии, штук сорок томиков, которые дадут всю историю русского искусства. Работы, как видите по горло. Кроме того в сентябре надо в Париж ехать. Мы устраиваем там грандиозную русскую выставку. Салон дал нам 12 зал. Устроитель — Дягилев. Это будет нечто «эпотантное» и шума будет много. После Парижа выставка поедет в Берлин.

Ну, довольно, Ваш *Игорь Грабарь.*

156. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 26 авг.[уста] 1906 г.

Дорогой Степан Петрович, узнал из открытки, присланной мне братом, что Вы в Версале. Скоро увидимся, ибо к открытию выставки думаю быть в Париже. А теперь вот что. Я опять пустился в предприятие. Выпускаем с Кнебелем серию монографий[50] ⟨...⟩ Кстати — у Вас очаровательные заставки в последнем номере «Руна»[51]. Не возьметесь ли написать текст к Врубелю? Нужен лист, приблизительно. Немножко меньше, немножко больше. Гонорар 100 карбованцев. Нужно поменьше фельетона и побольше обстоятельности, как можно больше биографического материала. Войдите с кем нужно в сношения. К концу должен быть приложен по возможности полный список произведений, с указанием собственников, года написания, выставления, а также литературы о Врубеле, конечно более или менее значительных статей о нем.

Если Вы хотите, чтобы было воспроизведено что-нибудь помимо того, что уже появлялось в печати, то мы на этот счет переговорим с Вами при свидании. Книжки все составляю я, т. е. сверстка, типографии и пр. прелести лежат на мне.

Будьте милы и сообщите сейчас же, согласны ли Вы, чтобы я мог ориентироваться. Срок доставки мне текста — конец октября, самое большее половина ноября [52]. Итак, жду ответа, и скорого, ибо дней через 10—12 еду на Кавказ, а оттуда в Париж.

Жму Вашу руку. Ваш *Игорь Грабарь.*

157. А. Н. БЕНУА

Дугино, 27 авг.[уста] 1906 г.

Дорогой Шура! Итак, Рубикон перейден! L'appétit vient en mangeant*, и когда я перерывал весь материал, имеющийся у Кнебеля и могущий быть догприобретенным, я соблазнился им и решился взяться за дело. Еще до Твоего последнего письма я успел повидаться с Кнебелем, который только что вернулся из-за границы. Принципиально мы с ним сошлись, а затем началась длинная канитель, в течение которой я десять раз хотел все бросить и передать Тебе. Между прочим камнем преткновения было то, что Кнебель хотел во что бы то ни стало издавать «Историю искусства», а не монографии. Словом, вышла прошлогодняя история, помнишь, он и к Тебе и еще ко многим обращался, и ко мне, между прочим, но все открещивались. И вот опять ему захотелось этой истории, а я иначе как на монографии не соглашался. Теперь дело стоит так: я взялся за монографии, которые и подготовлю (сразу штук 6) с таким расчетом, чтобы уже к концу года можно было хоть часть их пустить. Но так как ему история искусства дорога и нужна главным образом из-за того, что на нее можно объявить подписку (а на монографии, конечно, ни один ротозей не подпишется, потому что это уже было [бы] верхом глупости), которая, благодаря его агентам, дает ему всегда второй фонд,— то придется попозже кроме монографии сделать и нечто вроде истории. Но я придумал такую вещь. Это не будет прямо история, написанная одним, а ряд отдельных эпох. видов искусства, словом, ряд статей различных авторов, иногда даже нескольких по одному и тому же вопросу. Ну, напр., о скульптуре 18 века напишешь Ты (я говорю для примера) руководящую статью, Врангеля можно отправить в архивы и т. д. Причем ввиду страшного обилия материала придется уже из монографий выкраивать эту историю. Одним словом, это нечто вроде того, что мы затевали некогда с Марксом, но после этого опыта и после последнего периода «Соврем. искусства» [53] я пришел к глубокому убеждению, что делать может только один человек. И лучше дело одного, с ошибками хотя бы, нежели тот

* Аппетит приходит во время еды (*фр.*).

вздор, которым мы пробавлялись во время наших идиотских марксовских собраний и еще более идиотских — счастливец, Ты их избег! — «жупельных». 〈...〉

Итак, вот первый список (по качеству материала). 1) Левитан, 2) Врубель, 3) Сомов, 4) Коровин, 5) Серов, 6) Якунчикова [54], 7) Алекс.Бенуа. 〈...〉 можно дать «Бенуа и группа петербуржцев», без их графики, которая пойдет отдельно. 8) А. Иванов. 〈...〉 9) Финляндцы 〈...〉 10) Шведы и норвежцы 〈...〉 11) Русский Empire. 12) Русское рококо. 13) Louis XVI, 14) Портретисты 18 века. 15) Idem первой половины 19-го века. 16) Пейзаж до Саврасова [55]. 17) От Саврасова до Левитана. 18) Левитановщина (без Левитана). 19) Скульптура. 20) Деревянные церкви. 21) Поленова Е. Д. 22) Репин. 23) Васнецов. Репина и Васнецова необходимо будет дать, Ты с этим, конечно, согласишься. 24) Суриков * ну и пр.

Первые восемь нужно бы подготовлять немедленно. Я думаю взять Костю Коровина; имею в виду очень много нового и любопытного материала, который поможет разобраться, откуда пошла [и что] есть русская живопись и пр. Врубеля думаю предложить и даже предлагаю одновременным письмом Яремичу. Левитана взял Голоушев, имеющий очень большой материал. Итак, не хочешь ли Иванова, или Сомова, или Серова, или Якунчикову, или всех вместе, словом, кого хочешь. Если Серова не возьмешь, то возьму я. Якунчикову Ты хорошо знал, да кроме того у Тебя Вебер [56] под рукой. А затем напиши, что хочешь дальше. Я ведь все это (что дальше) вообще только приблизительно наметил и многого не тронул совсем.

Теперь, как я себе представляю эти монографии, внешность, текст и прочее. Слушай.

Размер — $29 \times 23\frac{1}{2}$ сант. Меньше никак не выходит, потому что масса больших клише. Некоторые (напр. Твои архангельские) выйдут с крошечными полями. Думаю выпускать с картонным переплетиком (вроде Кнакфуса). Обложка для всех одна.

Текста около листа. Должны быть подробные биографические сведения и обстоятельность, т. е. не фельетонность. В конце должен быть возможно полный список произведений с обозначением собственников и года написания, если можно, то и выставки, а также все значительное, что было написано о художнике за границей и в России. Я взял просто подряд у Кнебеля и могу предложить за текст **сто рублей**, а Тебе пятьдесят еще накинуть; пока никаких архивных работ нет, как видишь, ибо и для Иванова они не нужны, так как все есть в печати. Если же Ты находишь, что нужно, то бери еще 50,— всего 200, или даже 250 р. Дело в том, что я выговорил себе по 250 р. за каждую книжку и всю работу взваливаю на себя, т. е. возню с типографией, оборудование, составление каждой книжки и пр. Я получаю только

---

* Конечно иностранная графика, русская, Ге, Федотов, Брюллов, Intérieur'ы алекс[андровской] и никол[аевской] эпохи, фарфор, Франц. художники в частн.[ых] русск[их] собраниях и пр. [прим. И. Э. Грабаря].

текст, а где нужно заказываю по уговору с автором текста еще клише. Ну вот и все, кажется. Очень прошу Тебя ответить мне тотчас же, дней через 10—12 еду на Кавказ, где пробуду с недельку, а оттуда прямо в Париж. Там и переговорим подробно, но сейчас мне **совершенно** необходимо с Тобой покончить, т. к. иначе застрянет дело. И, пожалуйста, сообщи, если найдешь что-нибудь нужным по поводу общего плана. Может быть Ты с чем-нибудь не согласен, может быть имеешь в запасе хороший совет и пр.

Как видишь, взялся опять. И, нет-нет, берет оторопь, что-то внутри протестует и спрашивает, на кой черт я опять полез и на кой черт нарушил свой великолепный помещичий покой?

Я и сам спрашиваю, на кой черт? Если бы я не перелистывал всего «Мира искусства», не поднялись бы опять эти старые тени (Ты можешь себе представить, с каким трогательным чувством я перелистывал номер, посвященный дому Германа и Гроссмана на Морской [57]!) Заметь, между прочим: там Герман и **Гроссман**, здесь **Гроссман** и Кнебель. Фу, как глупо! * Ну черт с ними: вперед!

Целую. Твой *Игорь Гр.*

158. В. Э. ГРАБАРЮ

4/17 окт.[ября] 1906 г., Париж

Это не успех, а какой-то сон [58]. Я купаюсь в каком-то море восторгов, которыми прожужжали мне уши. Все — художники, критики, коллекционеры кадят (буквально) и ухаживают. Одним словом, сначала было хорошо и приятно, а теперь стало даже гадко. Пора удирать. Газеты приходили просить взяток. Мы их всех до одного в шею. Так некоторые и ни слова. <...>

159. В. Э. ГРАБАРЮ

24 окт.[ября], канун вернисажа

Дорогой Володя, я сегодня очень счастлив. Arsène Alexandre [59], — крупнейший из здешних писателей по искусству — уже несколько раз обо мне справлялся, все хотел познакомиться, и сегодня нас свели. Он наговорил мне таких вещей, что у меня все время в течение часа, что мы стояли у моих картин, уши краснели от стыда. <...> Alexandre хочет получить от меня какую-нибудь вещь. Вообще выставка всех здесь огорошила. Успех ее превзошел все наши ожидания. Завтра вернисаж с Фальером [60]. Это его первый вернисаж. «Salon d'automne» он не открывал.

Пиши Мюнхен, poste restante.

---

* Да, на днях был в Москве и случайно встретил в трактире Собина! Вспомнили старину. [Прим. И. Э. Грабаря].

160. В. Э. ГРАБАРЮ

Париж, 24 октября 1906 г.

Надеюсь, теперь уж Вы все в сборе. Познакомился у [И. И.] Щукина с Ященкой [61]! Дурак высокого давления.

Успех выставки все растет и растет. Поздравь меня sociètair'ом салона [62]. Французы говорят мне, что я сделал невероятную художественную карьеру: вчера еще никто Вас не знал, а сегодня можете приехать в Париж, и каждый клочок у Вас будут вырывать из рук. После Берлина поедем в Вену и к весне в Венецию.

Побуду здесь еще (увы!) неделю, а уж потом в Мюнхен.

Целую.

(Ходил сегодня с Извольским по собраниям).

161. А. Н. БЕНУА

Дугино, 18/31 дек.[абря] 1906 [г.]

Дорогой Шура,— вот спасибо за драгоценные сведения. Вообще все это меня начинает порядком увлекать. Так же интересно, как твоя монография, выходит и серовская. Ты чувствуешь: отец — знаменитый Серов, в его доме кто только не бывал, потом фигура матери, потом это вечное одиночество ребенка, который не по возрасту зрел, одиночество, которое и создает эту волчью натуру. Потом с девяти лет под ферулой Репина. Представь, Серов вывалил мне все, что он писал и рисовал с трехлетнего возраста (не шучу!). Невероятное количество,— ничего не затерялось, все берег. И все развитие человека, как на ладони. А Коровин! Тут приходится окунуться в Московское купечество нового склада (Островскому неизвестное). Захватывающе интересно. И у Кости сохранилась прорва этюдов с 10—12-летнего возраста, до поступления в школу. Потом — работа в саврасовской мастерской. Потом представь: Прянишников [63], Каменев [64] и Савичев [65],— все трое были приказчиками у деда Коровина! Нужно же такое совпадение. Словом, понемножку получится не только история русского искусства, а и русской культуры. Ради бога, не жалей подробностей в биографии Сомова и рисуй все время нашего времени. Например, Академию, в которой был сам, и Академию новую, сомовскую. Отца, акварелистов, всякую шушеру, словом, живописуй фон. И, Христа ради, тормоши Яремича с Врубелем. Неужели он еще не сходил к сестре Врубеля? Она же в Париже! Я тоже кое-какие сведения собрал и сообщу ему. Систему работы я бы ему посоветовал такую: взял бы по годам и заполнял бы все, что известно,— зима 1887 г., весна 1889 и т. д. Что не известно, оставлял бы пока; все это для того, чтобы сгруппировать фактический материал. И это-то как раз то, что сестра Врубеля может дать ему целиком.

Что касается Дягилева, то Ты меня считаешь за осла, если думаешь, что я в печати собираюсь его развенчивать! Что за кошмар? Как же

можно нам об нем писать иначе как [в] высоком штиле? Его значение огромно. Я говорил, во-первых, под впечатлением последних парижских дней (история с проведением в члены Луговской, восторг перед <...> Линдеман, т. е. ее последними вещами, поголовное браскованье Добужинского, словом, ряд разных явных несообразностей), очень на меня неприятно подействовавших,— минутно, ибо я человек минуты. Но статья пишется не минутно, и поверь мне, что вздора я не напишу.

Я думал, что Ты давным давно получил «Zeitschrift für bildende Kunst» [66], ибо просил Seemann'а прямо из Лейпцига отправить Тебе экземпляр. Он издал отдельной брошюрой мою статью и, пишет мне, что выслал 700 экземпляров (что я с ними буду делать? Это немецкая-то статья, да в России!). Она продается на Берлинской выставке [67] вместе с Каталогом. Я знаю, Ты будешь ругаться, но что делать? <...>

Я работаю отчаянно.. Опять был на днях иней. Ах, иней, черт бы его подрал! <...> Между прочим видел панно Жени [68] [Лансере], когда он доканчивал уже на месте. Оно гораздо лучше, т. е. несравненно, нежели было в момент моего отъезда в Париж.

Твою монографию пришлю Тебе не в рукописи, а в корректуре. Всегда еще сможешь сделать необходимые поправки. Между прочим сообщи, чтобы Ты еще хотел видеть воспроизведенным, кроме того, что уже было в «Мире иск.» и в «Золотом руне» (и помнится в «Искусстве»). Досадно, что Дягилев не дал Кнебелю ни одного клише «Медного всадника» [69]. Как тут быть? А я считаю, что это лучшее, что Ты сделал в иллюстрации. Думаю поместить Твой портрет Бакста, сомовские рисунки и шервашидзевские [70]. Фотографий ужасно бы не хотелось помещать ни в одной монографии, и «домов где родился» и пр. <...>

Твой *Игорь Грабарь.*

На «Союзе» [71] не участвую,— ничего хоть мало-мальски сносного нет. Глупо. Может быть в Москве успею что-нибудь, ибо много работаю и не совсем безнадежно. Да, еще вот что. Не забывай про Барселону, ибо она на носу. Как мы говорили, две вещи (но не пустяки, ибо смысла не имеет). Кроме того получил приглашение от Hagebund'а [72] в Вене (Сецессион распался и все силы ушли оттуда) собрать коллекцию только нового. Не хочешь ли? Я еще не решил, но тут есть сейчас в Москве две выставки молодежи; ей богу, много материала среди этих зеленых москвичей. 50 новых имен, хотя большинство явно кузнецовская школа. Он имеет огромное влияние на молодежь.

Целый ряд снимков не попал в мою статью, ибо Seemann'у не понравились фотографии. И действительно Моро [73] впопыхах черт знает что натворил, так все изгадил, что нельзя было печатать. Между прочим маленькую (новую) скульптуру Сомова, Милиоти, Явленского, Кузнецова и еще нескольких. Вышло очень глупо. Точно это мой подбор.

162. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Дугино, 18 дек.[абря] 1906 г.

〈...〉

Как Вы можете с этим «Руном» так возиться [74]. Гиршману, конечно, не говорил ни слова, ибо видел его ровно три минуты. Привет Елизавете Осиповне. На «Союзе» не участвую. Нет ничего хоть мало-мальски приличного. Теперь кое-что сделал, но не люблю ставить только что сделанные вещи. Первая выставка, на которой меня нет. В Питер не приеду.

1907

163. А. Н. БЕНУА

Дугино, 21 янв.[аря] 1907 г.

Дорогой Шура, во-первых, уже три дня стоит потрясающе великолепный иней. Но это ни к селу ни к городу. Однако не мог удержаться, чтобы не сообщить Тебе. Просто с ума сойти. Но так как сейчас вечер, а вечером я должен аккуратно засаживаться за всякие издательские прозы, то слушай.

Во-первых (это уже настоящее «во-первых»), что же с сомовской биографией и яремичевским Врубелем? Я собрал наконец весь материал. Обидно только, что 〈...〉 «Золотое руно» отказало Кнебелю дать свои клише. У Сомова там были все больше пустячки, их не очень жалко; а фарфор его сделаем вновь, разумеется. Не знаю еще, даст ли Щербатов из своего издания [1], но думаю, что даст. Я просил Сомова сделать соответствующие шаги. Чего не хватит, сделаем вновь. Но это, главным образом, огорчительно по отношению к Тебе. Ведь у Тебя там все значительные вещи. Не можешь ли Ты лично написать этому 〈...〉 «Руну», чтобы он дал. Там были твои иллюстрации к «Пиковой даме» [2] (очень интересные), а потом этот твой номер [3]. Кроме того сообщи, что еще можно бы сфотографировать вновь. 〈...〉 В этом последнем случае я пришлю Тебе мой список (выбор), а Ты сделай в нем поправки по своему вкусу. А может быть наклюнется еще и что-нибудь новенькое. Я невероятно много времени ухлопал на сортировку материала. Кажется, что это пустяк, состряпать около 30 монографий, но это чертова работа. Сегодня Кнебель должен был уехать в Петербург. Я зарядил его огромным списком всех клише из «Худ. сокровищ» [4], которые мне нужны. Из Твоих первых двух лет я взял без малого все. Ты удивляешься, но я сейчас объясню Тебе, как я имею в виду использовать отчасти даже такой материал, как Пиранези [5], или Клод Лоррен, или Пуссен [6] или даже гол-

ландцев кое-кого. И из последующих лет я взял очень много,— ведь ⟨...⟩ Прахов [7] до сих пор питается еще Твоими павловскими. Кроме того, я взял у него и то, чего Ты не помещал бы, напр. для «Истории искусства» мне нужны и «Запорожцы», и «Фрина» [8], и даже Гун [9] и Харламов [10] (не возмущайся). Наконец я зарядил Кнебеля и насчет Собкинского «Искусства и худож. промышл.» [11]. Потом я направил его к Суслову [12], Божерянову [13], в Музей Ал. III [14] и к Голике [15], ибо имею намерение отобрать все, что только можно. Все это не столько для монографий, сколько для «Истории искусства», на которую наконец я отважился. Т. е. отважился, конечно, только на редактирование. Мне хочется задавить иллюстративным материалом. Эта история искусства есть в сущности почти уже «история русской культуры». Мне хотелось бы выпустить 12 томов, или, если хочешь, полутомных выпусков, чтобы вышло 6 томов. От 2500—3000 клише. Разумеется, никаких полемик и по возможности меньше фельетона, но и не слишком архивщины (которую, впрочем, очень уважаю) Успенского [16]. Нужен занимательный рассказ, близкий к описанию жизни и быта в разные эпохи, иллюстрированный произведениями искусства, ударяя, конечно, главным образом на это последнее. Вот схема.

0.— **Введение** Игоря Грабаря. Порядочный в сущности томик, с массой клише (около 200). Это нечто вроде краткой истории искусства. (Я хочу вообще сделать так, чтобы каждый выпуск был одновременно и самостоятельным целым и мог бы так и продаваться, т. сказ. в виде отдельной монографии,— а все 12+0 монографий дали бы историю русского искусства.). Здесь трактуется о связи искусства с жизнью (Увы! по-моему и вопреки твоему убеждению эта связь есть даже в наше хамское время; пусть по-твоему: хамскому времени — хамское искусство, но раз так, то вот она уже есть — эта связь). О том, что история искусства, понятая широко, почти превращается в историю культуры. А культура вся преемственна и имеет свои законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы их все же чувствуются. Лучшее средство — если не постигнуть, то хоть почувствовать ход истории — аналогии и параллели. Всякая культура есть сложное нагромождение соседних влияний, собственных пережитков прошлого и пр. И вот я прохожу по всей русской истории, останавливаясь на главных моментах, и иллюстрирую столько же русскими, сколько и иностранными произведениями искусства. И не только искусством, но и костюмом и пр. (напр., во времена Ярослава парадный костюм очень близок к иноземному, в шестнадцатом веке, несмотря на все татарщины, есть несомненная ренессансность, и останавливается все только от обострения церковного момента и идеи «самобытности», т. сказать первой Васнецовщины, Висковатовщины [17] и пр.). Русской Византии предпосылается греческая и итальянская Византия, потом повсюду проводятся параллели совершенно также: романщина, норманщина, готика и пр. Словом, Ты понимаешь, что я хочу сказать. И вот так ведется все, т. е. все 12 выпусков. Напр. в пейзаже я дам не только картины учителей наших пейзажистов, т. е. не только вещи Казановы [18], Верне [19], Гаккерта [20] и т. д., но и их



И. Э. Грабарь за работой над картиной «Февральская лазурь». Дугино, зима 1905 г.



И. Э. Грабарь за работой над картиной «Мартовский снег». Дугино, зима 1906 г.

родословную, т. е. и Гварди, и Сальватора Розу[21], и Клода, и голландцев. Это страшно занимательно и, ей богу, даже для меня увлекательно. Кроме того, эта система даст возможность использовать весь материал иностранцев, работавших в России и влиявших на русских. Ну так вот после этого Введения следует

1 выпуск — **Древнейший период** (Начатки, Византия, Киев, Новгород, Суздаль и пр. Словом, до владычества Москвы).— Предполагаю **Рериха.**

2. — **Московский период** (с начала 16-го века или, вернее, с половины, с перенесения на церкви каменные шатровых форм деревянных церквей и пр.) — Предполагаю дать **Щусеву**[22] и **Ноаковскому**[23].

3.— **Иконопись** — А. Успенский и Лихачев[24] (думаю).

4.— **Народное творчество** (дерев. церкви, утварь, вышивки, вообще орнамент, народн. картинки, прикладн. искусство и пр.) — Билибин, Суслов, Грабарь.

5. — Эпоха Петра **(думаю Алекс. Бенуа).**

6. — Эпоха Елисав. и Екатерины **(idem.).**

7. — Классицизм (конец Екатерины, Павел, Алекс., Николай I), **Фомин** (думаю).

8.— **История портрета (Врангель, Ал. Бенуа).**

9.— Смена идей и направлений в р. жив. **(Грабарь).**

10.— История р.[усского] пейзажа **(Грабарь).**

11. — История р.[усской] скульптуры **(Врангель, Бенуа).**

12.— Декорат. искусство (т. е. и прикладн. и декорации — часть их войдет в историю пейзажа — и графика и пр.). **Серг. Маковский** (думаю).

Очень глупо, что приходится втискивать в 12 приблизительно одинаковой величины выпусков; это очень удобно, но страшно трудно. Напр. мне бы хотелось отделить Елисавету от Екатерины в два выпуска, но не выходит. Впрочем, все это еще не окончательно. Может быть я втисну иконопись (куда ее так много?) в московский период. Кроме того, особо выпущу **Растрелли**[25] (сына), **Росси**[26] и хотел бы **Камерона**[27], а если его не хватит, то соединить **Камерона с Гваренги**[28] и **Ринальди**[29]. Конечно, писать надо Тебе о них, так же как и о Растрелли, Росси можно дать Врангелю, а **Казакова**[30] (хотел бы и его монографию, а то ни одного русского) — Фомину. (У него масса зданий: Университет[31] на Моховой, Градская Больница[32] и пр.).

Что касается названий, то они пока приблизительны. **Эпоха Петра** — это приблизительно Твой тройной номер «Сокровищ» плюс еще много всякой всячины. Конечно, сюда входят отчасти и портреты и картины (хотя они потом и повторяются в истории портрета и т. д.). Можно делать выборку и в одной части иллюстрировать одними вещами — в другой другими. Следоват. отдельной истории архитектуры не будет. Да и в самом деле скульптура и живопись постепенно выделились в нечто особое, тогда как архитектура совершенно сплетена со всем бытом 18-го века.

Что касается **«смены идей и направлений»**, то ты, конечно, пони-

маешь, что я хочу сказать. Тут главные течения, отражение эпохи и идей литературных на искусстве, классицизм, романтизм, интимное искусство алекс.[андровской] и никол.[аевской] эпох, безвкусица Алекс.[андра] II и направленство, шовинизм Ал.[ександра] III и Васнецовщина и пр. Портрет и пейзаж только отчасти затрагиваются и иллюстрируются не дубликатами, а другими клише. Обильное поприще для использания иностранных клише. (Между прочим мне обещано что нужно и из «Kunst und Künstler»'а).

Ну вот приблизительно все, что мне пока хотелось сообщить. Изволь наводить критику и не скупись на хорошие советы. Но очень прошу тебя не откладывать, ибо время не терпит.

Что касается количества текста, то я предполагаю давать на выпуск листа по 3, а где нужно и 4. Печатать так, чтобы в конце концов вышел один том текста и 5 томов клише. Система Мейер Грефе'вского издания [33]. В тексте только заставки и цинкографические клише (на шершавой бумаге). Где нужно, пускать и листки тонкой окрашенной, но только с **рисунками** (а не живописью), требующими автотипии. Размер несколько меньше «Мира искусства» (но немного). Хочу выпускать с картонной обложкой (как у Кнакфуса) **Лансере**. Титульный лист **Добужинского**, а рисунок футляра из папки (тоже как у Кнакфуса, но, конечно, изящней и без публикации) **Бакста** [34].

Для монографий, не входящих в «Историю искусства», хотелось бы других рисунков, чтобы эту серию выделить. Она должна называться **Серия художественных монографий, ред. И. Грабаря**, или что-нибудь в этом роде.

Наконец, еще одно дело. Что же воспроизводить у Тебя в красках. Я хотел бы дать в твоей монографии что-нибудь [35]. Изволь окончательно остановиться на чем-нибудь. Может быть есть что-нибудь грандиозное новое? Может быть пришлешь сюда, или прямо пошлешь в Берлин Мейзенбаху, предварительно списавшись со мной? Это не терпит отлагательства.

Ну, довольно. Целую.

Твой *Игорь Грабарь.*

В Петербург не ездил, выставки не видал. Бакст, говорят, замечательную вещь написал — купила Третьяковка, — впрочем, может быть Ты знаешь. (Проект занавеса) [36].

Поздравляю и Тебя с еще новой продажей. А какова Академия, и за что мы ее только ругаем. Скалон написал в «Русск. ведомостях» возмутительную 〈...〉 статью [37], где всех выругал. Хорош! Я не выставил ничего и не знаю, выставлю ли в Москве, хотя работаю целые дни без перерыва. Получил от «Libre Esthétique» [38] официальное приглашение, но у меня ничего нет (бедный я), и я послал отказ.

Спроси у Яремича, не хочет ли он взять чего-либо в «Истории». Напр. книжное дело в «Моск. период» или еще что-нибудь.

Получил Ты мой Aufsatz *?

---

* сочинение (*нем.*).

164. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Дугино, 25 янв.(аря) 1907 г.

Многоуважаемый барон,

Я работаю сейчас над серией монографий, которые издает Кнебель. <...> Между прочим я наметил и монографию **Росси**. Не возьметесь ли написать текст к ней.

Это должно отвечать Вашему затаенному желанию, выраженному в отличной заметке о нем в «Р. М. Ал. III» [39] (вообще отличной книге,— alle Achtung *. Глупое замечание, но не могу удержаться, чтобы его не сделать: на картине Алексеева угол дома с правой стороны — не Академия худ., а дом, в котором живет Ив. Ив. Толстой) [40]. Нужно листа полтора печатных, гонорар 100 р. за лист; если полутора мало, берите два. У Вас есть под руками, конечно, «Мир искусства» и «Сокровища», и Вы помните, что там было воспроизведено. Однако я хотел бы еще снять кое-какие детали Елагинск. дворца, да и вообще все, что он строил (конечно, прежде всего Сенат и Синод и детали Арки Генштаба) [41].

Затем я предпринял огромное издание (тоже Кнебель) «Истор. русск. иск.» в 12 объемных выпусках, из которых один посвящен истории русской скульптуры. Не хотите ли оный тоже взять. Здесь нужно листа три-четыре, и снимать придется много в Петергофе, в Мраморн. дворце, Академии и пр. <...>

Текст должен давать столько же историю скульптуры, сколько характеристику эпохи. Вообще вся эта история искусства будет одновременно и историей культуры.

Я имею еще в виду и кое-что другое для Вас, напр. историю портрета (историю пейзажа я сам пишу). Но об этом в другой раз.

Преданный Вам *Игорь Грабарь.*

165. А. Н. БЕНУА

Дугино, 1 февр.[аля] 1907 г.

Дорогой Шура,

Главного-то мне и не написал, а оно-то мне и нужно до зарезу, ибо застревают из-за Тебя переговоры с другими. Берешь Ты три выпуска «Петра», «Елисавету» и «Екатерину». Я окончательно решился их выделить. Уж очень много материала. Это ведь не история живописи, которая, я понимаю, Тебе осточертела, а это Твой любимый 18 век, и я не знаю, кто бы кроме Тебя мог его написать. Если бы Тебе это было неинтересно, то мне пришлось бы разбить их на отдельные части, чего бы очень не хотелось. Умоляю Тебя ответить мне не откладывая.

---

* здорово (*нем.*).

А затем не ответил насчет воспроизведения в красках Твоей вещи. Я подбил Кнебеля пустить один год («Совр. карт. в красках») только русских [42]. ⟨...⟩

Живя почти безвыездно в деревне, я не мог бегать по Москве для Тархова [43], но даю Тебе слово, что каждый раз, как я попадал в Москву, я делал что мог. ⟨...⟩

Я, вероятно, буду с месяц в Петербурге (в мае); хочу писать фонтаны, но не со стороны истории, а только со стороны живописи брызг.

Очень доволен Врангелем. Он как раз два года над скульптурой сидит.

Всего хорошего. Ради бога, не откладывай ответа.

Твой *Игорь Грабарь*.

166. А. Н. БЕНУА

Дугино, 3 февр.[аля] 1907 г.

Дорогой Шура, сейчас получил Твой ответ на мое письмо, а вчера только отправил Тебе ряд вопросов и недоумений. Оказывается, то Твое письмо было не ответом, а само по себе. Ну, значит, все хорошо. Как Ты увидишь из моего вчерашнего послания, я и сам пришел к тому же плану, который и Ты предлагаешь, т. е. к полутомам Петр, Елисавета и Екатерина для Тебя и чистый Empire для Фомина. Мои названия: эпоха Петра и пр. только схематические для нашего собственного понимания, а, конечно, вопрос идет о 1) перенесении Европы в Россию, о 2) Рококо и 3) о Louis XVI. Что касается Твоих названий, то мне и они кажутся еще ненайденными. Во-первых, очень длинно и потому не пикантно: **насаждение формул европейского искусства в России** [44]. Согласись, что эти названия надо еще поискать. Потом еще вот что. Я во всем хотел бы провести идею, что в оазисе не может быть искусства, что оно преемственно, что без традиций — ему гибель и пр., и что и в старой Руси хорошо было то, что было связано с культурами других стран, и что если с Петра пошло дело окончательно на лад, то это потому, что связь стала совсем осмысленной и перестало быть так много чепухи и доморощенного дешевого нутра. Так что, может быть, достаточно проводить идею «насаждения» в самом рассказе и [в] заглавии тома ее несколько (самую чуточку) смягчить. Но это все пустяки.

Насчет Успенского я с тобой совершенно согласен и уже отказался от него и начал переговоры с Остроуховым, который занимался специально иконами. Но он ужасный мямля, и из этого ничего не выйдет, поэтому придется еще подумать. Для того чтобы писать самому, необходимо месяца три потратить на поездки — чертову прорву надо пересмотреть. Я знаю, как это затягивает: непременно захочется докопаться до конца. Однако что-нибудь надо будет предпринять.

С Маковским я порвал переговоры. О журнале его узнал только

из его письма [45]. Что ж, место Стасова и Собки в литературе освободилось. Нас перестали ругать, и это скучно,— пусть опять начнут. Возможно, что и Скалон с ними ⟨...⟩. Я плохо помню эту статейку и не могу удовлетворить Твоего любопытства. Но смысл такой, что вот-де, как я и предсказывал, «Союз» распался: Рылов [46] уже несколько лет не ставит на нем, Степанов ⟨...⟩ и Бакшеев [47] уже снова перешли в передвижники, Иванов [48], Рерих, Серов, Грабарь [49] ничего не поставили (и еще кто-то, словом, целый ряд), а кто ставит — либо повторяется, либо делает гнусности. Бенуа, кажется, повторяется, и хоть и он не может сделать очень плохо, то все же это плохо. В этом роде. Даже Малявин и т. д. А Сомова подло изругал, т. е. по-Кравченковски. Ну и черт с ним. Одним словом — теперь опять новое — только у передвижников.

Остается только Рерих, с которым я переговоры начал, и если бы было абсолютно необходимо, конечно, можно было бы их и порвать, но меня соблазняли следующие резоны. Мне казалось, что в противоположность людям, совершенно не причастным к искусству, но писавшим до сих пор разные «Истории» и пр., хорошо бы [взять] ряд художников. Я и думал, что будет не худо иметь текст художников Бенуа, Билибина, Остроухова, Ап. Васнецова (ему имею в виду дать главу «Старая Москва» — он писал уже, и не новичок), Грабаря, архитекторов Щусева (ему я предложил Византию, которую он отлично знает), Фомина и Ноаковского. Это ты понимаешь, что соблазнительно. Вот я и решился на Рериха по этой причине. Потом, я дал ему подробную схему, и даже не схему, а содержание чуть не каждой страницы, которая мне нужна в первом полутоме. Я разделил его на две части 1) Древнейший период и 2) Христианский. В первом три главы: a) Доисторич. эпоха (развил ему по параграфам, что нужно) b) Скифы и восточные, греческие и римские влияния и c) Славянский период, т. е. образование славянства. В христианстве тоже три главы, одна общая, история византийск. культуры и быт первого Киева и пр. Потом Церкви (Киев, Новгород, Псков, Суздаль, Владимир, Переяславль и т. д.) и первый Московский период: Кремлевские соборы и Звенигород. Наконец третья — Декоративное искусство: мозаика, эмаль, фрески, рукописи, прикладное искусство и т. д. Скифов я предлагаю Ростовцеву [50], Византию Щусеву. Первую главу Византии (быт и общее) думал отдать Рериху, ему же Славянство и доисторический период. Я думал, что если ему дать точные пределы и торговаться, то может выйти хорошо. Оттого я ему так детально разработал план. Он знает, во всяком случае, неплохо это время. След. остается одно: самое его участие. Но что оно в конце концов, т. е. отчего Ты так пугаешься: «ой-ты гойесильного тона» я не пропущу и вообще надеюсь не пропустить ничего того, что мы все так ненавидим. Но я думаю, что лучше Рериха едва ли кто-нибудь разберется в норманских влияниях и в разных переходных формах. ⟨...⟩

Что касается иностранцев, работавших в России, то у меня почти собран материал (клише) для отдельной монографии, и я, конечно, никому, кроме Тебя, бы ее не предложил. Но в «Историю» она не может войти, во-первых, потому что материала слишком много, т. е. черт

знает сколько, а во-вторых, потому что, как я Тебе писал, гораздо лучше, мне кажется, их вводить в соответствующие места, как учителей наших мастеров. Я очень напираю на эти параллели, очень на них рассчитываю. А отдельную монографию о них непременно сделаем, также как о Растрелли (тоже Твоя) и Росси (Врангель) и пр. ⟨...⟩

Суслов дает весь свой материал, а писать за старостью отказался. Это и к лучшему.

Историю портрета я бы с наслаждением хотел видеть в руках Дягилева, но его не уломаешь. Говорят, он на днях будет в Москве: попытаюсь, но думаю, что совершенно бесполезно.

Насчет гонорара сообщи мне немедленно, что Ты хочешь. Ты будешь выделен, как и Дягилев, если согласится; т. е. я буду настаивать перед Кнебелем, но вообще он крякает и пост. ⟨...⟩

Теперь срок. Мне бы хотелось иметь к осени материал по крайней мере до половины выпусков, т. е. для первых 6 полутомов,— скажем, к началу сентября.

Самый текст я хотел бы давать более или менее связным, т. е. чтобы один полутом начинался в связи с предыдущим. Кроме того, весь документальный, конечно не Успеновщину, а то, что Ты сделал по поводу Мятлевского собрания [51] (отлично!), надо давать главным образом в примечаниях, которые могут быть очень обильны (хотя бы половину текста занимали), а в самом тексте экстракт. В Твоих трех полутомах Ты пишешь, следовательно, решительно обо всем, относящемся к этим эпохам, трогаешь и живопись и скульптуру (вскользь), а главное архитектуру (отличный повод для главы о садовом искусстве), быт и пр. Часть портретов туда войдет, а огромное большинство их — конечно, уже в историю портрета, пейзажей — в историю пейзажа и т. д. У меня была и такая мысль: дать в этих трех полутомах и всю живопись, т. к. в то время еще искусство было совершенно переплетено с жизнью, и процесс расчленения и выделения — в сущности продукт 19-го века. В таком случае я думал брать отдельно только живопис[ь], начиная с Кипренского и пейзаж с М. Воробьева [52],— но выходит обгрызок, а всем полутомам мне хотелось давать и более или менее самостоятельное значение и интерес. ⟨...⟩

Что же Яремич? Не хочет взять что-нибудь в «Истории»? Напр., типографское дело в Москве 16 и 17 в. Или украинские церкви?

167. К. А. СОМОВУ

Москва, 9 февраля 1907 г.

Дорогой Константин Андреевич,— приехал в Москву недели на две фотографировать в разных частных собраниях, музеях и разных архивах. С головой ушел в историю и пр. Между прочим, спросите при случае Аргутинского [53], кто бы мне смог написать статейку в лист (печатный) о русском фарфоре для истории искусства; причем я помещу

клише со всех его лучших вещей[54]. Хочу пересмотреть у Вас скурильщину, ибо намерен дать целую главу о ней, совершенно не стесняясь дилетантством и даже вздорностью. Только то и хорошо, что откровенно и проводится до конца. Не отважились ли бы Вы написать хоть пол-листа о скурильщине вообще, т. е. старой? Ужасно было бы пикантно, ибо в противоположность всем историям у меня авторы — все больше художники[55]. Теперь вот что: не торопитесь. Шура пишет, что без свидания с Вами не может засесть за Вашу монографию. В мае он будет уже окончательно в Петербурге (либо в Ораниенбауме, либо в Петергофе). <...>

168. А. Н. БЕНУА

Дугино, 13 марта 1907 г.

Дорогой Шура, необходимо кое-что окончательно установить с Тобой вместе в нашем онкене. Мне все время пришлось вести отчаянную борьбу в смысле расширения материала и пр. Кнебель все норовил пускать по дешевке, т. е. по рублю выпуск, и никаких. При этих условиях ничего нельзя дать. Я наконец доторговался до 28 рублей (вместо 12 р.),— притом так, что он может продавать свои выпуски по рублю, но полутом будет заключать их по два, а некоторые и по три,— всего 28 выпусков. В выпуске от 70—100 клише. <...>

Теперь вот что. Прежде чем окончательно покупать у Общества Поощрения клише «Сокровищ»,— мне бы хотелось совершенно точно знать, что мы пустим в ход. <...> Сообщи поэтому, предоставляешь ли Ты мне выбрать нужные клише, или можешь в Париже теперь еще (у Щукина, конечно, есть экземпляр) отметить номера таблиц и год, а также страниц и год для текста. Если хочешь сделать это сам, то помни, что уделять место необходимо и прикладному искусству, и быту, и пр., след. так и надо подбирать материал. <...> Разумеется, я против того, чтобы брать целиком все три петровских твоих номера[56]. Там все было на месте, ибо это **материал**, тут же в **Истории** нужна сводка и неизбежен синтез. Ты, конечно, понимаешь, что эта пропасть планов, садов и т. д. здесь излишня. Садовому искусству нужно будет Тебе непременно посвятить небольшую главу,— но, вероятно, это было бы удобнее сделать в третьем томе, т. е. в Louis XVI-ом: сделать обзор роста этого искусства с Петра до Павла,— это тем более кстати, что Павловск и Архангельское появились под конец. Впрочем, это Твое дело.

Затем вот что мне очень важно знать. Есть здания, по поводу которых может быть немало колебаний, куда их забирать — еще в Твой третий том или уже к Фомину? Поэтому совершенно необходимо, чтобы, уговорившись с Тобой, я отдал Фомину то, что ему останется. Пока вопрос идет о дворцах,— тут сомнений нет,— но напр. в частных домах, хотя бы московских,— пойди разбирайся, где граница. <...>

Дягилев взял историю портрета.

Все идет вообще очень хорошо. <...>

Ну, жду ответа и целую Твой *И. Грабарь.*

169. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 13 марта 1907 г.

Дорогой Степан Петрович,

Будьте милы и сообщите мне, как дело с Врубелем? Говорили ли Вы с сестрой его и вообще подвинули ли Вы его монографию.

Я все время торчу в деревне, но ничего путного не мог сделать, хотя и работаю много. Сделал только один пристойный (кажется, но может быть и то только кажется: из москвичей его никто не видел) nature morte, который теперь выставлен в «Libre Esthétique» у Mans'a в Брюсселе [57]. Он не похож на то, что было в Париже ⟨...⟩

Целую Вас. Ваш *Игорь Грабарь*.

170. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 12 апреля 1907 г.

Многоуважаемый Алексей Петрович [58],

Я наконец навел справки в нескольких местах о картине Левитана с волком [59], и все они сводятся к тому, что вещь эта написана в Англии и безусловно с фотографии. Касаткин подтвердил это свидетельство Степанова. Совершенно самостоятельно, т. е. я хочу сказать, что я не подсказывал ему заранее приготовленного мнения ⟨...⟩

Искренне Вас уважающий *Игорь Грабарь*.

171. Э. И., О. А. и В. Э. ГРАБАРЬ

Москва, 12 апреля 1907 г.

Только сейчас еду наконец в Дугино, и то только на две недели, а там опять в Петербург. Моя «История р. искусства» отнимает решительно все время. В Москве я с 8 часов утра до поздней ночи только ей и занят. В других странах такая «История» есть только синтез того огромного материала, который накоплен, а у нас приходится создавать еще самый материал. Что делать. А главное, этой работе в музеях, архивах, библиотеках и разных частных собраниях конца не видать. ⟨...⟩

172. Э. И., О. А. и В. Э. ГРАБАРЬ

18 апр.[еля] 1907 г.

...В самом конце апреля или, пожалуй, вернее, в начале мая мне придется съездить в Петербург; там надо перерыть разные запасные кладовые Академии художеств и других музеев и поработать в Архивах для моей «Истории искусства». Сколько времени пробуду там,— не знаю,

но, вероятно, не меньше месяца, ибо работы тьма. Сообщите мне, пожалуйста, адрес Шмурло[60]. Мне необходимо обратиться к нему кое за какими справками. Может быть и ты, Володя, сможешь помочь советами. Дело вот в чем. Как ты знаешь, в Риме, начиная с конца 18 века (а в Италии даже с начала 18^{го} века), жили и работали русские художники. Я бы хотел докопаться до некоторых сведений о них по итальянским источникам и все не знаю, с чего начать.

С газет, может быть, или с переписок разных учреждений. Что касается русских архивов, то главный интерес их лежит в донесениях стипендиатов из Италии Академии художеств в Петербурге. Но тут много официальщины и, конечно, вранья.

Потом есть масса мемуаров и всяких дневников и пр., но необходимо должны существовать какие-нибудь сведения, которые, до поры до времени погребены в итальянских архивах. Что ты думаешь по этому поводу?

Познакомился как-то случайно в Третьяковке с М. А. Шателен[61]. Она узнала, что я там, и просила передать мне, чтобы я зашел в комнату, где она копирует портрет своего отца, писанный Перовым. Так я и познакомился. Оказалась очень милой и славной. Обещал зайти как-нибудь к ней, но, по обыкновению, не зашел. Совершенно нет времени. 〈...〉

173. А. Н. БЕНУА

〈...〉 Дугино, 28 апр.[еля] 1907 г.

Дорогой Шура,

Это становится окончательно несносно, и поэтому я пишу хоть два слова, чтобы Ты не думал, что я повесился или утопился. Дело в том, что я все время работал над ответом Тебе, ибо он не просто ответ, а только более подробный список клише для Твоих трех полутомиков[62]. Ты много забрал себе такого, что принадлежит другим, а многое пропустил, и притом слишком важное. Одним словом, не дольше как через 5—7 дней я рассчитываю прислать Тебе окончательный список того, что, по-моему, нужно. Он Тебе, я уверен, понравится, как и вообще весь план. Дело в том, что Твои три книги не могут выскакивать из общей схемы (которая, клянусь Тебе, совершенно гениальна!!!). Совершенно необходимо затронуть ряд вопросов, о которых Тебе и будет мною отправлена подробная рацея. 〈...〉

Твой *Игорь Г.*

174. А. П. ЛАНГОВОМУ

СПб., 29 июня 1907 г.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

Видите, какой я несносный. Впрочем, ей богу, это не я, а всевозможные архивы и кладовые. Нашел я такую пропасть интереснейшего материала, что могу уже сейчас утверждать, что истории русского ис-

кусства еще не писали. Прямо потрясающие находки. Боюсь, не прозевать бы и кампанул, и васильков (я на них тоже очень рассчитывал). Впрочем, после 5-го, 6-го июля — баста! Решил возвращаться к пенатам и писать <...>

Жму Вашу руку — Ваш *И. Грабарь.*

175. И. С. ОСТРОУХОВУ

СПб., 4 июля 1907 г.

Дорогой Илья Семенович, как видите, непозволительно застрял в Питере,— скоро уж два месяца, как не вылезаю из архивов и разных кладовых, запасов, чердаков и прочих закоулков Академии художеств, Акад. наук, дворцов, музеев и разных присутственных мест. Сидел, признаться, недаром, и результатами больше чем доволен. Удалось, в буквальном смысле слова, найти всю историю скульптуры. Спасибо Врангелю, очень много помогал. Зато никто палец о палец не ударил, чтобы помочь мне в раскапывании живописи и архитектуры. Все же сделал, что надо; совершенно новые имена, интереснейшие вещи.

В архитектуре удалось сделать тоже много. Я нашел чертову прорву разных никому не известных моделей в десяти различных местах потрясающего интереса. Многое в ужасающем виде, и тут-то приходилось тратить больше всего времени на составление из тысячи кусков мусора, напр. знаменитого Исакия Ринальди [62], в целом виде. Все это я сфотографировал и ужасно счастлив. Что за гениальные создания. Какие там Триумфальные ворота нашел, а какую модель Академии отыскал.

Самое неожиданное это то, что в результате моих изысканий строителем Академии оказался не Кокоринов, а Деламот [64]. Имею все документы в руках. Об этом готовлю статью для «Старых годов». Также неожиданным оказался еще целый ряд других имен, найденных мною в архивах для разных построек. Между прочим, нашел наконец и автора Румянцевского музея [65].

Но, впрочем, все сие пишу от полноты своего восторга, а дальше будет другое. <...>

Жму крепко Вашу руку, Ваш *Игорь Грабарь*

Да, вот еще что. На днях был у меня П. П. Чистяков и в разговоре обмолвился, что не прочь бы продать своего Зарянку [66] Третьяковке.

Это большой поколенный портрет гусара Белосельского-Белозерского (кажется), **первоклассный** после Ростовцева и Воронцовой, пожалуй, лучший его портрет. Его Дягилев не знает, не видел.

Если будете в Петербурге, заезжайте к нему, хотя он переезжает осенью совсем к себе на дачу, выходит в отставку. Портрет так велик, что ему туда не поместить его.

И. Грабарь.

Еще два слова. Вы предлагали мне в последний раз, когда я Вас видел, провести меня в Археол.[огическое] общество. Если это не трудно, то, бога ради, поторопитесь. Дело в том, что сейчас у меня уходит уйма времени на топтание порогов по разным присутствиям, т. к. работать в архивах допускают с большими оговорками и делают затруднения.

А мне необходимо тотчас по приезде в Москву забраться в Троицкую башню (Арх. Мин. Двора).

176. В. Э. ГРАБАРЮ

Калуга, 16 авг.[уста] 1907 г.

Не смущайся, мой друг, что я в Калуге: туда ли меня еще загонят всякие потехи. Я в восторге от своей поездки. Нашел именно то, из-за чего поехал, т. к. в Калуге этого больше, чем где бы то ни было в России,— именно опровинциаленного (до чертиков) empire'a, всяких «домиков с мезонинами» и «домиков с колоннами» и пр. Есть просто очаровательные, хотя и нелепые пережитки прошлого. Ведь тут был когда-то центр помещичьей жизни. 〈...〉

177. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 11 окт.[ября] 1907 г.

Дорогой Володя, уже больше недели (думаю, дней 10), как я отправил планы [67] в Адлер.

〈...〉 В последнее время все ездил: объездил весь район Москва-реки, где фотографировал с моим фотографом без конца. 〈...〉

178. В. П. БЫЧКОВУ

Дугино, 17 октября 1907 г.

Многоуважаемый Вячеслав Павлович [68],
Последнее письмо с извещением о «Собрании» [69] я получил, к сожалению, два дня спустя после того, как собрание состоялось, иначе непременно бы явился в виду важности предстоявших вопросов. Делать открыток с моих вещей мне не хочется. Места мне бы нужно было вдоль стены 5 аршин. Передайте, пожалуйста, комитету, что я бы очень просил оставить за мной то место, где в прошлом году висела большая картина Рериха (в большом зале).

Уважающий Вас *Игорь Грабарь.*

179. А. Н. БЕНУА

Дугино, 27 ноября 1907 г.

Дорогой Шура, посылаю Тебе, т. е. прошу Врангеля Тебе отправить (ибо я отправил ему) оттиски с архитектуры 18 в. Там же вязочка для Фомина. Но Ты пересмотри и если найдешь, что Тебе нужно что-нибудь из Фоминской или думаешь, что у Тебя лишнее, то передай ему. 〈...〉 Ты пишешь выпуски: 1) Петр, Елисавета, т. е. барокко и рококо 2) Екатерина, Louis XVI и 3) 〈...〉 итальянское Возрождение, Камерон, Гваренги и пр.

Целую. Твой *Игорь Грабарь.*

180. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 12 дек[абря] 1907 г.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

〈...〉 Что касается моей статейки, то оригинал я написал по-немецки, а потом для русского «кнебелевского) издания, в котором весь текст принадлежит мне, я повторил почти дословно то же самое. 〈...〉

Так как Вы собираете книжки по русскому искусству, а она вся разошлась, и Вы ее больше не достанете, то, если ее у Вас нет, я охотно Вам ее пришлю. Я сделал в ней попытку подвести итоги русскому искусству за два столетия. Все сжато так, как будто вышло из-под чудовищного пресса, и поэтому, конечно, недостаточно полно. Кроме того, писано по-немецки и для Германии, и поэтому кое-какие явления, для Германии не интересные, выпущены 〈...〉

Крепко жму Вашу руку, Ваш *Игорь Грабарь.*

1908

181. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 6 янв.[аря] 1908 г.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

Должен Вам сказать, что после искусства я больше всего на свете люблю свободу, и поэтому ничего так не боюсь, как перспективы связать себя обещанием, от которого не уйдешь[1]. Я живу так, что сегодня не знаю, где буду завтра. И должен признаться, что вижу в этом большую прелесть. Очень может быть, что это испорченный вкус. Но при одной мысли, что среди самого пылкого увлечения какой-нибудь затеей я должен все бросить и лететь — хотя бы в рай,— меня бросает в холод. По-

этому Вы не сердитесь на меня, если я утаю от Вас свои цветочные пожелания: если [бы] я их высказал, и Вы выписали бы семена, то я счел бы себя обязанным поехать, может быть, в такое время, когда ехать я права не имел бы. Как раз сейчас я пишу цветы, и вот даже на «Союз»[2] не поехал, ибо ничего кроме того, что сейчас пишу, меня не манит. ⟨...⟩

Искренне Ваш *Игорь Грабарь.*

182. А. Н. БЕНУА

Дугино, 27 янв.[аря] 1908 г.

Должен Тебе сказать, дорогой, что Ты меня изрядно огорчил в последний раз. Я вынес такое впечатление, что Тебе совершенно неинтересно возиться с Камеронами и Гваренгиями, да и времени нет. Я приехал в деревню и прямо сказать Тебе не могу, как мне стало обидно, что Ты берешь это как некий тяжелый и неприятный долг. Ведь я же отдал Тебе как раз то, что Ты знаешь как свои пять пальцев.

Ну вот что. Горностаев[3] засел за «Нарышкинский стиль». Когда он будет готов, я перешлю его вместе со всеми иллюстрациями Тебе, чтобы ты мог начать Петра и пр. Но ведь Растрелли и вообще все рококо и Louis XVI, и классицизм Ты можешь именно теперь писать. Насчет Растрелли и выяснять нечего. Все ясно. О Деламоте вставишь страничку, а то и меньше, после того как я напечатаю о нем в «Старых Годах»[4], а может быть и вставлять не найдешь ничего. Фельтен[5] ясен. А главное же — **один восторг** тема зарождения классицизма. У меня сейчас слюнки текут, когда я думаю, как Ты это развернешь. И опять все ясно до нельзя. И Камерон и Гваренги. Лично мне было бы приятнее всего, если бы из этих трех выпусков Ты первым сделал последний, т. е. «Екатерининский классицизм». Ты знаешь, чем кончишь в Louis XVI-м, и поэтому Тебе легко войти в тон. А для меня было бы важно дать этот текст Фомину, чтобы он знал, с чего начать. Мне кажется, что его дело вести с дорики, т. е. с моды на Пестум, т. е. вернуться опять несколько назад к затронутому уже Тобой Piранези и потом сразу поскакать вперед. Думаю, что хорошо бы Тебе с ним на днях повидаться и кое что установить. Самое лучшее с оттисками клише.

Будь другом, не откладывай, умоляю Тебя, а то зарежешь меня. Мне **абсолютно необходимо** кроме живописи иметь для начала кое-что и по архитектуре, и я в первую голову хочу пустить «историю классицизма» (три выпуска: Екатер., Алекс. и Николаевский). В тексте документировать ничего не надо: сделаем это в примечаниях. Скоро засяду (через неделю) в московские архивы, а через недели 2-3 приеду в петербургские. Кроме того, рассчитываю на Трубникова[6]. Он может подписывать добытые им сведения полным именем в примечаниях.

Посылаю Тебе новую серию оттисков и целую.

Твой *Игорь Грабарь.*

183. И. А. ФОМИНУ[7]

[15 февраля 1908 г.]

Очаровательный Иван Александрович,

Так фантазировать все же нельзя, милый: я уже выяснил длинный ряд зданий... нашел после бесовски энергичных действий в холодном сарае Гагарина, заваленном сверху до низу всяким бумажным хламом,— имя автора их дома: Бове[8]. Нашел и документы, удостоверяющие, что Бове построил и Коннозаводство[9]. Сейчас рыскаю по всей Москве по казенным и частным архивам, чтобы отконать строителя (документально) Найденовск[ого] дома[10]. И не я буду, если Вы на днях от меня не получите точных сведений. Зато нашел все документы по постройке университета; то, что я только предполагал, подтвердилось: Жилярди[11] автор старого Университета и фонарей и пр. сверху до низу, до последней дорической колонны внутри и снаружи, и лепка на стенах сделана по его рисункам. Думаю, что завтра же окончательно выясню все, что он в Москве построил, а пока молчу. Университет новый и церковь — постройка Тюрина[12]. Вот уже полторы недели, как я роюсь в подавляющем архиве университета, и Тюрина выяснил только сегодня. Новый университет перестроен из Пашковского дома. Построен Старый университет в 1818 г., новый в 1833—34 гг. Никаких биографий Вам не нужно,— пишите только об архитектурных формах,— все остальное я сделаю в примечаниях. Флигель рядом с Жилярди, по-видимому, построен...

184. А. Н. БЕНУА

Москва, 10 марта 1908 [г.]

Дорогой Шура, теперь Ты кончил декорации, но, оказывается, едешь в Париж[13], а на меня Ты, по-видимому, совершенно определенно наплевал. Если Тебе скучно возиться с Петром, то сделай милость, напиши хоть о Елисавете и Екатерине ⟨...⟩ Я тебе пишу уже третье письмо; ответь, Христа ради, будешь, наконец, или не будешь писать. И мне надо **сейчас**, а не летом. Я на пасху должен иметь **весь текст**, чтобы тотчас же пустить в набор. ⟨...⟩

Твой *Игорь Грабарь*.

Скажи ты мне год тому назад, я бы может быть нашел кое-кого, кто бы с грехом пополам, но прилично сделал эти выпуски, но теперь поздно, и если Ты вздумаешь кочевряжиться, то убьешь меня наповал,— я погиб, и хоть вешайся. Ей богу же, я не заслужил такого легкого к себе отношения. Я знаю, что я только Игорь Грабарь, а не Дягилев, и даже не Рябушинский ⟨...⟩ но, повторяю, от Тебя я ожидал другого отношения, или хотя бы другого оттенка в отношениях. Впрочем, ничего не думал ⟨...⟩ и думать не хочу[14].

185. А. Н. БЕНУА

Москва, 11 марта 1908 г.

Прости, дорогой, я тебе вчера написал резкое письмо, но ей богу, я больше не могу, я совсем измучился. Ужасно тяжело.

Твой *Игорь Грабарь.*

186. С. П. КРАЧКОВСКОМУ

Москва, 27 марта 1908 [г.]

Многоуважаемый Степан Петрович,

Завтра будет ровно неделя, как Вам отправлен ящик с разными моими этюдами и картинами[15] **большой скоростью.** Посылаю Вам и накладную. Как я Вам уже писал, Вы можете совершенно не стесняться и прислать все обратно.

Искренне Вам преданный *Игорь Грабарь.*

187. А. Н. БЕНУА

Москва, 29 марта 1908 г.

Дорогой Шура,

Видишь, в чем дело. Я могу прислать Тебе парышкинский стиль только на Фоминой (в конце), и, след., Ты мог бы после Фоминой засесть за Петра. Это еще не было бы слишком поздно. Но мне было бы несравненно приятнее, если бы Ты сейчас засел за Екатерининский классицизм. Классицизм у меня пойдет в первую голову в архитектуре; это должны быть потрясающие выпуски (три), и они составят один том (**классицизм**). Ты говоришь о чисто внешнем стимуле. Вот Тебе. Фомин работает сейчас над двумя выпусками Александр. классицизма. Ему необходимо с Тобой размежеваться, а главное, условиться насчет целого ряда вещей, чтобы избежать повторения и что еще хуже — недоразумений и противоречий. ⟨...⟩ Я совершенно убежден, что когда Ты сговоришься и условишься с ним и все это сразу пересмотришь, то возгоришься не желанием только, а **жаждой** написать. Теперь для меня совершенно очевидно, что это высшее, что создано в России в искусстве; и из классицизма — Александровская эпоха выше Екатерининской. Мне удалось выяснить постройки Жилярди, коих оказалось трое: отец, сын и племянник[16]. Сын и был гением. Можешь себе представить весь список его главных построек: университет, Техническое училище, Анг. клуб, постройки в Студенце, Опекунский совет, Конный двор в Кузминках (вообрази, и они), дом Селезневой[17]. **Бове** оказались **дом** Гагарина, Найденова (почти несомненно), Коннозаводства, ц. всех Скорбящих (шедевр)[18] и вообще прорва других вещей. Новый Университет (искалеченный — по-

стройка Тюрина — excusez du peu *), его же гениальная церковь (с колоннами, корпус не тронутый).

Что касается Твоей части, то по Петру и Елисавете я нашел массу данных в арх. М. Двора (в Троицкой башне) и отметил карандашом все, что мне казалось интересным. Все это сейчас списывается и через неделю будет готово. Если будешь писать Петра, то отдам Тебе весь этот материал, стоивший ужасной работы. Весь он должен пойти (в извлечениях) в примечания, но под ним будут стоять инициалы И. Г., а под материалом (для примечаний же) Твои инициалы А. Б. Если будут успенские материалы, то инициал А. У. Во всяком случае, я выяснил авторов Кунсткамеры, Коллегии, всяких Параскев [19] и пр.

Нашел несколько вещей огромной важности. Представь, ни больше, ни меньше, как дом и церковь, построенную **Старовым** [20]. Нашел все проекты в архиве Гагариных. Этот дом и церковь в их имениях. Колокольня совсем удивительная и ни на один из существующих типов не похожа. Очень красива. Вся в колоннах. Вот это находка. Но этого мало. У Бобринских оказались чертежи (масса), тоже все подписные Старова же, для дома и церквей знаменитого имения **«Бобрики»,** построенных Старовым по заказу Екатерины для 7-летнего тогда Бобринского. И дом и церковь сохранились [21]. Все проекты «апробованы» высочайше в **1771 г.,** и на них видно, какой он был еще верный ученик Деламота и вообще французов. Дом довольно скучен по фасадам, но чудесно разбит, как и самый парк. План — прямо красота. Все эти усадьбы и вообще провинцию я думаю выделить особо, так же как и **«провинциализмы»** [22]. У меня уже огромный материал собрался по всем эпохам. Это будет очень пикантно.

Ну так слушай же. Ведь Ты знаешь, чем закончишь свой Louis XVI. Он должен быть очень короток, ибо гораздо длиннее будут в нем две главы: Баженов и Казаков, которые я пишу сейчас. Затем ты начинаешь издали зарождение самой **идеи классицизма**, берешь за бока не только Винкельмана, но и его прародителя, самого графа Caylus'a [23], и въезжаешь на нем в Англию. Здесь Ты находишь, что, в сущности, классицизм начался позже, а то, что еще недавно с ним путали,— было попросту возвращение к Палладию. У Камерона не чисто, а с примесью антиков, а уже у Гваренги чистокровное. Ты будешь говорить, мне кажется, в таком порядке: Камерон, Гваренги, Бренна, Руска [24] (от них потом Фомин поведет своего Росси, а от Ledoux, Bellch, Tardieu, Normand [25] и пр. вышли Томон и Захаров; я же выведу для Москвы из Казакова — Бове, его ученика, и из Antolini [26] Жилярди, а обоих их вместе из целого ряда условий чисто московских).

Сказавши все об этих иноземцах, Ты переходишь естественно к русским Волкову, Старову и кончаешь Воронихиным (Каз. собором и Строг. дачей [27] — ибо Пестумского Воронихина подхватит и разовьет Фомин в главе, которую я предлагаю назвать: **Пестум**, или **Пестумская школа,** или **Русская дорика,** или Ворониx[ин] и его школа (Михай-

---

* ни больше, ни меньше! (*фр.*).

лов 2-й, Мельников, Стасов — первая его половина)[28]. Система такая: связный, непременно веселый рассказ, и когда доходит дело до имен, то так: ...то, чего Екатерина не нашла у Камерона, она нашла у Гваренги. **Гваренги*** и т. п. (*Quarenghi, род... ум... — словом, биографические сведения). И тут идет все что имеешь сказать о Гваренги.

Архангельское[29] принадлежало прежде Голицыным, тем самым, которым и до сих пор принадлежит Никольское (рядом с Арханг.) Архив этих Голицыных должен быть в Никольском у княжны (старой девы) Голицыной, фрейлины, и я думаю, там можно найти и все данные и, пожалуй, чертежи. Во всяком случае, Ты ведь несомненно пересмотришь всего Гваренги в эрмитажных папках (около сотни рисунков) и в общих увражах. Если там не окажется намеков, то тогда значит Архангельское — **не Гваренги**. Итак, жду ответа. Ради бога, скорее только. Если нужно будет, то приеду в Петербург. Целую. Твой Игорь Грабарь.

Клише уже все (за несколькими исключениями). Неужели, когда ты их переглядываешь, не хочется писать?

188. А. Н. БЕНУА

Москва, 18 апр.[еля] 1908 г.

Дорогой Шура, имей в виду, что все фотографии, относящиеся к Ламоту, я отдал в «Старые годы», и с каждым днем жду уже готовые оттиски с клише, чтобы написать им статью, т. к. весь материал у меня собран[30]. А его пропасть. Я хотел воспользоваться уже готовыми клише. Пустить хотел следующие: 1) средняя часть фасада Акад[емии художеств] 2) круглый двор 3) лестница 4) Ламотовский павильон с Миллионной 5) Екатерин. церковь[31]. И довольно. Чернышевского палаццо[32] так и не нашел, несмотря на все поиски. Существует ли гравюра, не знаю и теперь даже сомневаюсь, ибо у Ровинского[33] их нет. И вообще, пересмотрев прямо потрясающее количество вещей, не встретил никакого намека. Но это смешно и глупо. Глупо, что нет хотя бы литографий. Мог, конечно, проглядеть. Насчет Ламота не надрывайся, ибо в корректуре можешь вставить потом хоть страничку или другую о нем на основании уже мною написанной статьи для «Старых годов». Так что это пустяки. Проектов Екатерининского монастыря, о которых я нашел у Петрова[34] сведения ⟨...⟩ (пишет, точно их сам видел), в Академии уже не оказалось, несмотря на все поиски. ⟨...⟩ О том, что автор Влад. собора[35] — Ринальди, у меня никаких документальных данных нет, а, помнится, об этом есть в одном из описаний (старинном). Но может быть и путаю ⟨...⟩ Пока же припиши Ринальди на основании общих форм. ⟨...⟩

Горностаев кончает уже **Нарышкинский стиль**[36] ⟨...⟩ Привезу и прорву выписок о петровской и елисаветинской архитектуре, ибо там я выяснил, кажется, все. ⟨...⟩

Очень советую Тебе посмотреть Гваренгиевские рисунки в Эрмитаже (их по крайней мере до 50)[37]. Известно ли Тебе, что он строил в

Вене, Мюнхене (манеж) и во Флоренции [38]. В последней его Триумфальные ворота типа Стасовских (Нарвских). Кроме того, должен Тебе сказать, что эти Нарвские ворота Стасову было велено проектировать «совершенно в сходствие» с существовавшими на том же месте «деревянными — Гваренгиевскими» (они так и названы) [39]. Ты знаешь также, что Гваренги проектировал божественную площадь (сквер) позади биржи. Все подробности Фомин нашел. Все здания должны были быть (и были) построены подковой [40], с таким расчетом, чтобы прямо против входа в Университет был центр Биржи (что и есть), а все здания подковы должны были строить по образцу Гваренгиевского пакгауза (несомненно проектированного на манер базилики Палладио [41], т. е. с открытыми пролетами внизу и наверху, забранными позже). Действительно это была эпоха грандиозной архитектурной дисциплины *. Что делал Тромбара [43] — не знаю. Я до сих пор еще не встретил его имени в делах двора, и конюшни (кроме полуциркуля и церкви, построенных Стасовым) строил Руска. Он строил **безусловно** и террасу Камерона, не по Камероновскому, а по своему рисунку. Он же строил весь Стрельнинский дворец, который после пожара сохранил только одни стены. Он строил церковь на Вознесенск. просп. (куб, а внутри ротонда), очень красивую [44].

Все это говорю на основании данных. Думаю, что несомненно он (Старов) автор дома Бобринских. Церковь Таврич.[еского] дворца и оранжереи, однако, не его, а Федора Волкова, что я выяснил в архиве двора [45]. (Повторяю, все документы я привезу сам, а ты не сумлевайся.) Он же строил солдатские и офицерские казармы Семеновского полка. Проекты их Петров 〈...〉 видел в Публичн[ой] библ[иотеке]. Мне обещали достать проекты (подписные) Гваренги для дворца в имение Куракиных «Степановское» Тверской губернии [46]. Возможно, что я поеду туда фотографировать. Но вот куда обязательно поеду, так это в именье Гагариных 〈...〉. Нашел также альбом именья Бобрик.[и] 〈...〉 Там Старов совершенно еще делал чистый [Louis XVI], и вообще ни ноты классики, а махровый шестидесятник. У Гагариных тоже не похоже на Тавр.[ический] дворец [47]. Всю эту провинцию я напишу, впрочем, сам, так же как разные провинц. церкви и пр., так что не хлопочи на этот счет. 〈...〉

Я Тебе послал рисунок Галактионова (недавно купленный Музеем у Ваулина) конца Литейной с арсеналом (не Ринальдиевским), а противоположным, до искажения. Его строил **Демерцов** 1808 г. [48] **Старов** строил еще церковь Покрова в Коломне (на Покровск. площади) в 1798 г. (ограда и часовни не его, а Стасова в 1814 г.) [49]. Старика Жилярди (я откопал, что их было трое — отец, вроде старика Растрелли, приехал с маленьким сыном, впоследствии гениальным мастером!) я отнесу уже к московскому классицизму, хотя он относится к Тебе, но без него не понятен сын. Однако я вижу, что при этом система получается бестолочь. Гораздо проще, если Ты мне поставишь ряд вопросов. И пожалуйста не стесняйся; спрашивай, начиная с Петра. 〈...〉

---

* Все это погубил Твой брат [42], построивший 〈...〉 клинику; ни это, ни, особенно, искажения биржевого зала ему простить нельзя. [Прим. И. Э. Грабаря].

Я рылся здесь много и нашел пропасть. Написал Фомину, где находятся в Петербурге проекты Жилярди (все это раскопал здесь), и он их все нашел там действительно. Фотографии я уже видел. Вот поистине гений. Мне удалось найти, как и где он учился, родился, умер и пр. Еще когда Ты был здесь, это было самое темное место,— т. е., понимаешь, равнешенько ничего не известно, кроме предположения, что он участвовал в постройке Опекунского совета. Все, что я ему приписывал, я приписывал на основании сходства. Теперь все это стало яснее, чем постройки Косякова [50] или Леонтия Бенуа.

Итак, жду вопросов. Спеши.

Твой *Игорь Грабарь*

Воронихина, если хочешь, отдай, пожалуй, действительно Фомину. Он нашел поразительно интересный план Каз.[анского] собора и двойной колоннады, такой же, как с Невского и сзади [51].

18 апреля. После написания письма. Кое-какие клише еще не готовы. Напр., будут различные маски, начиная с растреллиевской и кончая Бове (маски на оконных и пр. замках). Ты получишь восхитительные, снятые Фоминым ⟨...⟩ **Растрелли** ⟨...⟩ **Гваренги** ⟨...⟩. Затем у меня есть Казаковские, Баженовские, Жилярди, Бове и пр. Это отличная идея (ее предложил мне Фомин) очень живописно и приятно разбивает книгу [52]. **Екатерининский дворец** в Москве (теперь Кадетск. корпус) строил Карл Ив. Бланк, роль которого в Москве огромная, но все **чертежи** дал Гваренги (что я нашел). После смерти Бланка достраивал Кампорези [53]. Прошу одновременно Фомина зайти к Тебе, чтобы спеться, иначе у Вас будут неизбежные повторения. Только что вернулся из Италии Жолтовский [54], он откопал целый ряд вилл Палладио, никому не известных. Чудеса в решете. Я видел фотографии. Ни книжка самого Палладио, ни два тома Скамоцци [55] не дают о них представления.

189. А. Н. БЕНУА

20 апр.[еля] 1908 г.

Дорогой Шура, дело в том, что я только теперь, увидавшись наконец с Кнебелем, имею в руках Твои вопросы и недоумения и надеюсь их рассеять. Прежде всего я упрощу Тебе задачу тем, что отберу ту часть, которая Тебе как раз меньше всего известна, т. е. не только Тебе, а и вообще всем — Москву и Московский район. Есть вещи, которые не объяснишь никак; их можно только вынюхать из архивов. Ты представляешь себе Москву времен Петра или, еще лучше, от Петра до Екатерины. Ведь ее нет, она либо сгорела, либо была заменена Москвой классической. И вот я стал в этой темноте копаться. Рылся в делах Каменного приказа и Управы благочиния [56], которые приходится выклевывать из десятка разных мест. И кажется теперь знаю, что такое

была эта Москва. Любопытно ведь, что от этой эпохи в сущности почти никаких ни рисунков, ни гравюр не осталось. Я нашел массу проектов, фасадов, планов и пр. именно этой эпохи. Набрел даже на целый отдел бумаг кн. Дмитрия Ухтомского [57], который был, как Ты знаешь, Московским Растрелли. 〈...〉

У меня уже готово все, что относится к строению «Питербурха». Материал огромный, и без него, конечно, Тебе немыслимо писать. Но думаю, что самое простое было бы сделать вот что. Эти три выпуска я предложил бы распределить таким образом. 1й (Петр и Елисавета, т. е. барок и рококо) мы начинаем с Тобой вместе (вдвоем), ибо иначе я не вижу выхода, как поступить с моим материалом. 〈...〉 Возможен такой способ. Кто-нибудь пишет и отдает потом другому, для того чтобы он дополнил своими сведениями и вообще своим соусом, увеличив вдвое. Скажем, Ты сделаешь, а я вдвое увеличу, после чего отдам опять Тебе обратно уже в корректуре. Это единственный способ сделать **хорошо.** Я один не сделаю и думаю, что Ты один не сделаешь. Все это я говорю, имея в виду **барок**, т. е. первое время строения Петербурга и начало зарождения рококо. Когда же начинается деятельность Растрелли, то тут все ясно, и Тебе и книги в руки. Ты, следовательно, идешь отсюда один и кончаешь первый выпуск. В самом конце я снова присоединяюсь и говорю о **Москве** до Екатерининской и о провинции. Это первый выпуск. Второй посвящен Louis XVI-у. Кстати, как бы его окрестить получше, не прибегая к этому иностранному титулу? Зарождение классицизма? Здесь именно, а не в екатерининском классицизме, который мне нужен сейчас, должна быть речь о **Деламоте** и **Ринальди.** Они ведь как ни как чистокровные гирляндщики, также как и **Фельтен**. Об них Ты пишешь не слишком много, т. к. вообще их работ сравнительно мало. В этом выпуске я снова появляюсь — после того, как Ты покончишь с Петербургом, я говорю о Москве, т. е. о Баженове [58] и его школе и Казакове и круге его влияния, а также о провинции. Твое дело, следов., сделать талантливый переход от рококо к гирляндному стилю, провести параллель между строгим Louis XVI во Франции и его легкомыслием в других странах, особенной его жеманности в Германии и еще больше в России. Пока он был в руках итальянцев (Ринальди), он оставался строгим, хотя без скромной нарядности французов, но потом в руках Фельтена, Ламота и особенно русских, начиная от Нееловых и Волковых [59] и кончая Баженовым, Бланком и Казаковым, он все больше вырождался, пока не перешел в смехотворнейший провинциализм. Вот об этом Тебе и надо говорить. И как раз три блестящих примера: **Деламот**, **Ринальди**, **Фельтен** и **Кокоринов.** Что касается последнего, то я не сомневаюсь, что палаццо, который изображен на правой стороне картины, висящей в Аничковом дворце (она кажется есть у Божерянова, но сильно приправлена «от руки») и изображающей Невскую перспективу от Аничкова моста к Адмиралтейству,— этот палаццо и есть палаццо Шувалова Ив. Ив. [60], построенный Кокориновым. Всмотрись в него хорошенько. Он занимал всю площадь от Садовой до Фонтанки. Это несомненно он и есть. Надо будет достать фотографию и с этого

одного правого куска сделать клише. Эта градация прямо классична. Кокоринов — глубокая провинция. Провинция и Казаков, если хочешь, но гениальная, а к концу жизни не только не провинция, а в уровень с Палладио почти. Вот Тебе второй выпуск. Наконец, в третьем — «Екатерининский классицизм». Ты начинаешь с обстоятельной истории появления идеи классицизма вообще и пр. Здесь я бы прежде всего поставил Старова, который в начале очень габриэлист [61] и даже деламотист и пос.[тепенно] становится все классичнее, потом Федор Волков и комп. Затем врывается Камерон и начинается его царство. Потом Гваренги, Бренна, Руска и т. д. и его царство. Москва и провинция этого переходного типа знает мало, т. к. все те же петербургские здесь строили порядочно. Но сам Казаков подается именно в этом типе уже (церковь Голицынской больницы) [62]. Воронихина, как я уже Тебе писал, пожалуй лучше отнести к александровскому классицизму. Что касается китайщины и готики, то их надо ввести во второй выпуск в виде отдельной главы [63]. Главная часть готики выпадает на долю Казакова, а в Петербурге Фельтена.

Теперь по пунктам отвечаю на те вопросы, на которые нет ответа во всем содержании настоящего письма. Все, касающееся Москвы, таким образом отпадает. Возможна речь только о Кускове [64], но я думаю, что его также придется отнести сюда, т. к. грот **почти** несомненно Ухтомского, а дворец (знаю только по старым путеводителям — Девальи, именно знаменитого Луисезного: и дом и все нутро совсем в его типе).

〈...〉 Фельтена (клише) еще заказаны и скоро будут: **церковь на Фурштадской** (ротонда) и деталь его старого Эрмитажа, а из готики — клише церкви Чесменской из «Старых годов». Остальные его вещи плохи: Моск.[овский] Воспит.[ательный] дом — дрянь, и я ни за что не хотел бы его помещать, Армянская церковь — так себе, Немецкая в первой линии на углу Большого — не важна. Решетка Летн.[его] сада — несомненно его, как и решетка Фонтанки и Мойки. Мост у Лет.[него] сада Горбатый — красивый — его. Он строил всю набережную и делал массу чертежей. Вообще эти решетки, гранит и мосты — пожалуй, его главная заслуга. Я нашел массу дел, где всюду он распоряжается всеми этими вещами. В 83 г., когда Гваренги уже приехал, он все еще строил набережные и мосты [65]. Автора Архангельского точно не знаю, ибо имение это было раньше Голицыных, а не Юсуповых, и архив у них. Придется отнести предположительно. Справься, не значится ли оно в его издании или в эрмитажных рисунках. Вообще к Гваренги не советую приступать, прежде чем не выяснишь по чертежам точно, что и где он строил. Шереметев.[ский] дом в Москве? [66] Который, тут их много? Больницу, т. е. Странноприимный дом у Сухаревки (с знаменитой колоннадой), **известно**, что строил Гваренги, т. е. по путеводителям старым и пр. И справляться нечего. Об этом должно быть где-нибудь упомянуто и у сына его (т. е. Гваренги). Кто строил Гостиный двор [67] в Петербурге, не знаю. В делах двора я его не нашел. Вероятно, есть в Архиве Магистрата. О Ринальди и Влад[имирском] соборе я Тебе писал. Вознесенская колокольня провалилась, помнится, и выстроена вновь позд-

но. Это есть не то у Свиньина, не то у Пушкарева[68]. Авторство Гваренги в Останкине[69], по-моему, несомненно по приемам и кроме того подтверждается путеводителями. <...>

Готика есть (Чесма[70] и Казаковщина), а китайщина есть в interieur'ах. Вот, что очень **важно,** это достать планы. Но какие? Откуда? Много нельзя. Можно бы пустить 3—4 наиболее важные. Продумай, что и откуда достать. <...>

Итак, жду ответа. Твой *Игорь Г...*

190. С. П. КРАЧКОВСКОМУ

Москва, 24 апр.[еля] 1908 г.

<...> Что касается «Февральской лазури» — то мне очень приятно, что этот первый эскиз к Третьяковской моей картине Вам доставляет некоторое удовольствие[71], но, по-моему, 75 р. за него много. Возьмите его за 50 р., причем и эти последние рассрочивайте, как Вам будет удобно, совершенно не стесняясь.

Искренно Вам преданный *И. Грабарь*

191. А. Н. БЕНУА

Москва, 7 июня 1908 г.

Дорогой Шура, я получил Твое огорчительное письмо[72] на другой день после того, как мне Остроухов поклялся, что Ты уже уехал в Интерлакен[73], и поэтому не мог Тебе даже ответить. (Дело в том, что я был в разъездах, уезжал фотографировать в разные уезды Московской губ., возвращался ночью домой и в 7 часов уже уезжал. В контору к Мещериным не заглянул, Твое письмо поэтому дошло до меня поздно). Сейчас получил от Фомина письмо, в котором он говорит о том, что «вчера видел» Тебя. Спешу Тебя захватить еще хоть этой открыткой. Очень грустно, что это так вышло, но в чем я провинился, мне все же неясно. Ну бог Тебе судья. Но если бы у Тебя все же явился аппетит хотя бы на один выпуск, ну хоть на екатер. классицизм, то черкни. Не сомневаюсь ни минуты в Твоей доброжелательности.

Целую. Твой *Игорь Грабарь.*

192. А. Н. БЕНУА

Москва, 18 июня 1908 [г.]

Дорогой Шура, сейчас узнал от Кнебеля, что Тебе можно писать в Лугано, poste restante. Не знаю, получил ли Ты мою открытку и письмо, адресованные еще на Твою квартиру. Очень грустно, что Ты счел себя вынужденным предпринять такой решительный шаг, как полный от-

каз от участия в нашем издании. Я не говорю уже о целом ряде чертовски неприятных вещей, которые навлекают этот Твой отказ и на меня лично и, главным образом, на самое дело, которое мне стало ужасно дорогим и важным — на горе или на радость, уж и сам не знаю,— я втянулся до того, что я им только и живу. Но помимо всего этого у меня остается отвратительное чувство, вызванное Твоими упреками по моему адресу. Чем я виноват, я так и не понял до сих пор. Ты говоришь, что я Тебя связал своими программами и рецептами. Я виноват в этом случае только тем, что не считался, может быть, с Твоей личной психологией, ⟨...⟩ конечно: надо было предоставить Тебя Тебе же самому. Но согласись сам, ведь Ты же все время писал мне, что не знаешь, как начать, вообще что надо [74] и т. д. Мои рецепты и сводились к этому. Я Тебе несколько раз писал, что нужно. А нужно было это потому, что ведь, пойми же, это не «Худ. сокровища» [75], т. е. не случайный сборник и не журнал, а нечто цельное, органически связанное во всех частях и не терпящее не только противоречий, но даже и просто шероховатостей, даже параллелизмов. Вся моя задача в том и заключается, чтобы держать ту линию, к которой все должны плотно примыкать. Остальное сводится к доверию, т. е. раз кому-нибудь эта линия кажется почему-либо неприемлемой, то, разумеется, работа немыслима. Но ведь об этом у нас и речи быть не могло. Я настаиваю на том, что Твои слова о моих «рецептах» сказанные, глубоко меня обидевшие уже самым тоном, не допускающим, так сказать, возможности, чтобы яйца учили курицу: «я не привык так работать!»— говоришь Ты. Даю Тебе честное слово, что ни от чего не был так далеко, как от мысли Тебя учить и вообще от мысли в какой бы то ни было форме Тебя, как Ты говоришь, «запугивать фантастическими открытиями» и тому подобной белибердой. Как-то раз Ты мне — еще зимой — написал письмо, в котором между прочим обронена такая фраза: «как же Ты еще до сих пор меня не разгадал, не понял, что я не могу работать без зажигания, без какого-нибудь подстегивающего повода?» Я, конечно, идиот и именно тот самый пустынник, который кинул камнем в муху, сидевшую на Твоем лбу. Я сообщал Тебе обо всех находках в глупейшей уверенности, что в них-то и окажется для Тебя источник «зажигания» и «подстегивания»; я судил по себе: ничто меня так не подстегивает, как целина и нетронутость материала и темы. Я достиг обратного действия. Так называй меня идиотом, но не кидай мне,— между строк, правда,— упрек в чем-то, что я бы назвал «сокрытием каких-то там затаенных мотивов». Я Тебе, наконец, предложил некоторые отделы сделать вдвоем нам, думая, что, может быть, Тебе будет неудобно оперировать над материалом, из которого в моих выписках сделана отчаянно сгущенная вытяжка и где каждую фразу мне надо будет Тебе все равно пояснять, ибо иногда она бывала результатом пятичасового сидения в архиве и резюмировала все впечатления от просмотренных бумаг. И вот как раз за неделю перед тем, как я окончательно решил ехать в Петербург, чтобы все эти сведения Тебе сообщить лично, получаю от Тебя отказ. Ты помнишь, что я и раньше просил Тебя черкнуть мне хотя бы слово, что мой приезд необ-

ходим, и я все брошу и приеду. Все материалы у меня собраны в книжках с пробитым алфавитом, в которые я вносил решительно все, что мне попадалось за последние два года по всевозможным отделам, и никто их списать не может (иначе я дал бы переписчику). Только лично с Тобой я мог бы и просмотреть все, на что я думал потратить с Тобой полных 3—4 дня.

Ты просил меня в Твоем последнем письме не уговаривать Тебя снова, ибо это Твое решение бесповоротно. Я все-таки считаю своим долгом сказать Тебе, что если Ты несколько отдохнул уже и Твои нервы после Петербурга и Парижа — я знаю, как Ты там работал и как растряс и последние еще не расшатанные нервы,— уже несколько поуспокоились,— еще не поздно, и Ты можешь взять хоть что-нибудь — ну хоть Екатерининский классицизм, или хоть одного кого-нибудь: Бренну, или Камерона или Гваренги. Или, напр., хоть так. Я пришлю Тебе Петра и Елисавету, а Ты вставишь главу общего характера **о духе рококо** и затем вторую о переходе рококо в Louis XVI и такую же третью **о появлении классицизма.** Это Ты можешь сделать где угодно и без всяких материалов и совершенно как Тебе вздумается. Если Ты это сделаешь, то этим покажешь, что действительно «готов содействовать решительно всему этому отличному делу», как Ты меня уверял.

А теперь вот еще что. Ужасно удачно вышло, что Ты в Лугано, т. е. как раз там, где провел свои последние годы Дементий Ив. Жилярди. Отец его похоронен (Giovanni Battista) в церкви S. Albondio на новом кладбище — либо в Лугано, либо в Montagnola (это где-то около). Отец умер в 1819 г. 13 февр., а сын (знаменитый) 26 февр. 1845 г. Он, верно, там же похоронен. Несомненно он поставил памятник на могиле отца, а затем несомненно опять-таки, что и он строил что-нибудь в окрестностях Лугано, какие-нибудь виллы, памятники и пр., т. к. уехал из Москвы хотя и совершенно больным в 1833 году, но прожил еще 12 лет.

Если наткнешься на что-нибудь похожее, то не откажи сообщить. Наверное и себе построил что-нибудь, так как он получал одной пенсии по 2000 р. пожизненно и, вероятно, средства имел хорошие. Целую Тебя крепко и прошу не сердиться.

Твой *Игорь Грабарь.*

193. А. П. ЛАНГОВОМУ

Москва, 4 июля 1908 г.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

Увы — при всем желании поехать к Вам не могу: завтра еду в Дугино недели на две, на три, чтобы, не разгибая спины, сидеть и строчить, строчить, строчить. 〈...〉

Да, вот еще что: забыл самое главное. Если я от этой строчемании помру, то посадите на моей могилке кампанулу,— пусть она будет мне служить немым укором и сделайте надпись:

Прохожий, остановись,
И на жизнь оглянись!
Ибо здесь лежит строчило-
мученик, коего жизнь уже тем
была неподобна, что живописание
свое на кнебеленье, а кампанулы
на строченье променил.
Поучайся
И слезно обливайся [76].

194. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 14 июля 1908 г.

Дорогой Степан Петрович,

⟨...⟩ Не будете ли Вы милы сообщить мне точно срок доставки вещей в «Salon d'automne» *. Я в прошлом году ничего не послал, а говорят, что если два года подряд не выставлять, то и из членов выставляют. Хотя, по правде сказать, ничего хотя бы приличного у меня нет [77].

Ваш *И. Грабарь.*

195. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 1 авг.[уста] 1908 г.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

Право, у меня ничего нет здесь даже мало-мальски терпимого и вести мне Вам нечего,— это мое искреннее мнение [78]. Ей богу, все дрянь. Ведь если бы было хоть на грош достоинств, то я бы выставил. То, что получше, не подходит по размерам: все по аршину да по полтора в квадратах. При квартирной обстановке это невыносимо (для хозяина квартиры) и всегда грубо. Если как-нибудь будете на Тверской в доме Сав.[инского] подворья, то загляните к фотографу Гусеву. Он фотографировал кое-какие вещи для одного издания и у него еще осталась небольшая пастель — баба с ведерками в гололедицу [79]. Лично мне казалось, что в этом силуэте бабы попало что-то значительное, что меня шарахнуло когда-то, когда я в первый раз это увидал (кстати как раз под гул доносившихся из Москвы пресненских пушек). Я думал, что это нечто, попавшее в силуэт бабы из моих переживаний, искупает неприятную рвань техники. Она была выставлена на маленькой выставке, бывшей в Литературно-художественном кружке, и мне казалось несправедливым, что ее не заметили. Но я могу, конечно, ошибаться. Во всяком случае думаю, что из маленьких вещей тут, в Дугине, у меня нет ни одной, которая была бы лучше.

* «Осенний салон» (*фр.*).

А самое лучшее, если бы Вы когда-нибудь сами приехали.

Отправил сегодня в Париж одну вещь, которую я написал взамен Ваших кампанул. Довольно большая: это огромный букет дельфиний[80]: на воздухе, на столе, накрытом белой скатертью, посреди березовых стволов и солнечных зайчиков.

Сейчас мне кажется, точно попало что-то хорошее. Но черт его знает, не будет ли она мне через год также противна, как и все остальное.

Жму Вашу руку.

Ваш *Игорь Грабарь.*

196. А. В. ПРАХОВУ

Дугино, 1 авг.[уста] 1908 [г.]

⟨...⟩ Что касается самого содержания[81], то само собою разумеется, что необходимо дать вначале очерк перцепции барочных форм в Польше и Литве, упомянуть о их модуляциях в Галиции, об униатских парафразах и затем уже перейти к тому не слишком высокой гастрономии винегрету, который получился от варваризации и обзапороженья (passez-moi le mot * гениальных созданий Бернини, Поццо[82] e tutti quanti. Одно все же несомненно: этот винегрет имеет свою физиономию, и им позаняться стоит. Не скупитесь на данные архивные,— никто ими еще не занимался, и поэтому все сплошь будет ново и, вероятно, неожиданно.

Крепко жму Вашу руку и ожидаю от Вас дальнейших известий.

Искренно Вам преданный *Игорь Грабарь.*

197. А. П. ЛАНГОВОМУ

Сочи, 10 сент.[ября 19]08 [г.]

Милостливый государь Алексей Петрович,

Пишу по поручению брата[83]. Он лежит в больнице. В ночь на 29 августа в открытое окно его спальни (на даче нашей в Адлере, Черноморской губ.) забрались грабители и тяжело ранили его во время сна в голову (височную часть). Пришлось перевозить его за 30 верст, в Сочи, где он и находится поныне. Крепкое здоровье и хороший врач спасли его. Теперь он поправляется и рассчитывает быть в Москве в начале октября. Глаза не пострадали, умственные способности тоже. Первые сутки были рвоты, потом прекратились. В височной кости трещина и вдавление. В сознание пришел через сутки. Письмо Ваше получил, но ответить не успел. Собирался работать, но не пришлось. Дней через 8—10 доктор обещает выпустить его; вернемся в Адлер.

Прошу принять уверение в совершенном почтении.

Владимир Грабарь.

---

* извините за выражение (*фр.*).

198. И. А. ФОМИНУ

Москва, 30 сент.[ября] 1908 г.

Дорогой друг, третьего дня меня брат привез сюда и после разных обследований у всевозможных специалистов хирургов, невропатологов, окулистов и пр. завтра меня наконец снова водворяют в деревне, которая мне представляется вот уже недели две какой-то обетованной страной и хрустальной сказкой. Я только теперь понял, как ее люблю. Должен Вам сказать, что мне везет совершенно сверхъестественным образом. Я никогда в жизни не знал трагедии и не терпел ее органически нигде и ни в чем, и вот счастье мое в том, что и теперь я ее не знаю и не пережил. Все случилось в глубоком сне, трое суток я был без памяти и еще почти неделю совершенно не помню себя. Трагедию пережила моя бедная мать, отец и брат, но не я. Вы не поверите, что первою моею мыслью, когда я очнулся и мне втолковали, что произошло, было сознание беспредельного счастья... счастья, что солнце по-прежнему светит, счастья, что живешь и дышишь. Я ни капли не стал мрачнее смотреть на мир. Я получил в голову пять ударов кастетом (так определили хирурги), из которых первый проломил насквозь височную кость. И опять повезло. Я лежал на левой стороне, и поэтому получил удар в правый висок. Всю жизнь сплю на правой стороне, а тут, помню, дул резкий ветер с моря, и я, не желая закрывать окна, повернулся спиной к стене на левый бок, чтобы не так дуло. Оказывается, получи я удар в левый висок, я навеки (если бы остался жив), потерял бы речь и движение рук, т. к. в том месте центр, управляющий этим. Вот какое безумное счастье. Сначала доктора думали, что спасти меня нельзя, и очень были озадачены, что организм выдержал. Потом боялись за мозг. Но вот, слава богу, все хорошо, и даже память не отшибло. Невропатологи не велят пока налегать на работу и посылают в деревню на полный покой, но ведь они всегда запрашивают, и с ними надо торговаться. Конечно, я помаленьку начну заниматься текущими делами. Пока очень слабость велика, и всякое напряжение меня измочаливает, но это же пройдет. Могу Вам уже ответить на Ваше письмо, хотя и поздно. Фигуру на картуше обложки я бы тоже убрал, но я боюсь и за капитель. Все хорошо, что всем видно и понятно, но может быть все-таки лучше какую-нибудь Афину Палладу или Феба с конями запустить. Мне лично неприятно еще то, что на обложке Лансере для «Истории» тоже есть эмблемы всех искусств, собранные в одном картуше. Вы ее не видали, конечно, но это повторение в двух параллельных и родственных изданиях одной фирмы и одной редакции, Вы понимаете, не желательно [84]. Простите, дорогой, я больше не могу, выступил холодный пот, и я устал. Целую Вас и всех наших милых друзей и благодарю за сочувствие.

Ваш *И. Грабарь*

Пишите, милый.

Хотел еще написать Бенуа, но не могу, напишу из деревни.

199. А. А. ЛУГОВОМУ

7 окт.[ября] 1908 г.

Милый, дорогой мой Алексей Алексеевич,

Как мне Вас хотелось бы расцеловать. Меня привезли с Кавказа в Москву на этих днях, и вслед за этим переслал мне отец и Ваше славное доброе письмо. Вот я и сам, хоть и плохо и каракулями, а все же могу Вам ответить. Вы знаете, какой я всегда был жизнерадостный,— так вот теперь Вам покажется, вероятно, странным, что я таким и остался: ни капли не стал мрачнее смотреть на вещи и всё так же думаю, что мир божественно хорош, красота разлита вокруг нас чьей-то безумно расточительной рукой, и бесконечно хороша жизнь. Боже мой, когда я опять увидел солнце, я думал, что бедная моя голова не выдержит, и я захлебнусь от счастья. Все врачи говорят, что мне прямо непристойно везет. Подумайте:〈...〉

1) я не умер немедленно от пролома 2) не произошло заражения крови 3) не сошел с ума, оставшись живым. И действительно, бедная моя мать и отец и брат пережили во сто раз больше, чем я: они ведь, если не видели всего в момент самого преступления, то зато пережили весь ужас открытия его, когда нашли меня почти мертвым, и затем позже, что они должны были испытать, когда я трое суток не приходил в себя, и врачи не решались их даже успокаивать. А я? Я ничего не видел и ничего не испытал. И, как это ни странно, но я за все 5 недель испытал гораздо больше счастья, нежели горя. Счастьем было чувствовать около себя близких людей и потом счастьем было получать издалека от близких же людей телеграммы и письма. И Ваше письмо, которое я уже здесь прочел, навеяло на меня те же счастливые думы: так ясно почуял я где-то около, совсем близко знакомую теплоту чудесной, редкой, очень мне близкой и дорогой души. Вот я и разнюнился и больше не в силах продолжать.

Целую Вас крепко, крепко. Ваш *И. Грабарь*.

200. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 7 окт.[ября] 1908 г.

Дорогой Володя,

Вчера привезли мне твою открытку из Берлина. Приятно было узнать, что Тебе никаких холерных мытарств на границе испытать не пришлось и паспортных также.

Тут, должен тебе сказать, кругом Москвы тоже не слишком уютно: режут народ, как цыплят. На днях зарезали около нас волостного старшину, везшего деньги, а вчера по дороге от нашей станции к нам зарезали нищенку, о которой ходили слухи, что на ней 300 рублей зашито. Очень неуютно; нет никакой охоты выезжать, когда стемнеет.

Нервы поправляются, хотя и медленно.



Е. Е. Лансере. Обложка «Истории русского искусства» И. Э. Грабаря

Кровоподтек плохо поддается, несмотря на иод, который снова пью аккуратно. Глаз лучше. Голова ничего. Стараюсь ничего не делать, даже читаю мало, хотя и спешно. Ужасно много писем получаю и прихожу в уныние от мысли, что на все это надо будет отвечать, но получать приятно 〈...〉.

Твой *Игорь*.

201. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 10 окт.[ября] 1908 г.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

От всей души благодарю Вас за Ваше милое, славное письмо, которое меня очень расстрогало. После потрясения, которое мне пришлось пережить, я больше, чем когда-либо, дорожу всяким ласковым словом. 〈...〉

Сейчас я сижу в деревне и, по мере сил, ничего не делаю. Но сил нет совсем ничего не делать и начинаю понемногу приниматься, хоть и исподволь, за очередные дела по «Истории искусства», «Монографиям» и пр. Правда, голова быстро устает и кружится и все еще ужасная слабость. 〈...〉 Плох лабиринт и вообще правое ухо: на него почти не слышу.

Ваш *Игорь Грабарь*.

202. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Дугино, 14 окт.[ября] 1908 г.

Дорогой барон, посылаю Вам корректуру 2-го выпуска скульптуры. Как видите, начинаю понемногу втягиваться в очередную работу, хотя в день больше часа работать мне еще трудно: от всякого напряжения кружится голова. Просмотрите и отдайте Голике. 〈...〉 Обратите внимание на то место, где Вы говорите о копии Орловского с Мартосовского Александра I. Свиньин прямо говорит, что он сделал его в мраморе по своей собственной модели [85]. 〈...〉

Видел номер летний [86], браво! Привет всей редакции.

203. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 1 ноября 1908 г.

〈...〉 В Москве провел отлично время. Пришел ко мне Серов, Остроухов, Брюсов, Андрей Белый [87] и еще много народа. Даже закружился несколько. Был с Анной Петровной [88] (впрочем, Ты не знаешь ее, это M^{me} Трояновская, которая очень жалела, что не познакомилась с Тобой, урожденная Обнинская) даже на Борисе Годунове (Мусоргский). Теперь опять отхожу в тишине. Зима, снег — все отлично. Только вот работать нельзя, или так мало, что почти в сущности ничего.

Целую крепко, Твой *Игорь*.

204. С. П. КРАЧКОВСКОМУ

Дугино, 3 ноября 1908 г.

Многоуважаемый Степан Петрович,

Спасибо за письмецо с Шевченкой [89]. Ужасно боюсь памятников, т. е. скверных, конечно. Хорошо, если порядочному человечку достанется, но где они? Думаю, как Чехов, что они будут, и не через 200—300 лет, как он рассчитывал, а много раньше,— эдак лет через 10—15. К тому идет, верю глубоко. Уже не плох будет и Гоголь Андреева [90], не плох и Алекс[андр] III Трубецкого [91],— но все это только дрожжи для будущих памятников. Надо не так, а так, как «Медный всадник» [92]. Вот это хвачено. Второй в мире памятник. Скоро наконец (в половине декабря) выйдет 1-й выпуск моей «Истории». Он уже в сверке. Это — начало скульптуры. Там и «Медный всадник». Буду очень рад Вас видеть у себя в январе в деревне. Тогда спишемся. Здоровье помаленьку поправляется.

Ваш *Игорь Грабарь.*

205. А. Н. БЕНУА

Дугино, 7 ноября 1908 г.

Дорогой Шура, т. е. вот до чего мне было сладко, когда мне прочли (в больнице, уже па четвертой неделе моего лежания) Твою открытку с Жилярдиевской могилой. Полюбил я этого человека больше всех петербуржцев и москвичей 18-го и 19-го века. Только полюбив, можно так нянчиться и возиться, как я с ним нянчился и возился. Нашел решительно все, что он строил в России. Но Твои строки мне были дороги и милы не только потому, что они относились к Жилярди, но и потому, что в то время у меня вообще глаза были на мокром месте и я до страсти был падок на всякое ласковое слово. Когда я написал Тебе в Лугано и на свое письмо не получил ответа, то решил, что Ты окончательно сдал в архив не только мою «Историю», но и меня. И когда я очухался от первых впечатлений той другой, кавказской «истории», то долго думал о жестокости, учиненной Тобою надо мной. И мне это доставляло ужасные пытки. Совсем не потому, чтобы я считал, что мне не справиться самому с Твоими выпусками, а потому только, что я смутно чувствовал, что мне нанесена какая-то горькая обида, и с такой стороны, с которой этого я меньше всего ожидал. И когда брат прочел мне (сам я еще ничего не видел) Твое письмо, то оно показалось мне таким ласковым и участливым, что и рассказать Тебе не могу. Ты обещал в нем прислать мне «einige Notizen» и сообщить что-то очень интересное, что Ты нашел. Неужели нашел проекты, или портрет его, или документы о его постройках? Не томи, дорогой, сообщи.

А затем вот что. Я все еще не могу примириться с мыслью, что Тебя в «Истории» не будет. Ты говорил, что Тебе нужен внешний толчок.

А Твоя с Фоминым выставка и эти залежи проектов и находок [93]? Неужели и это еще мало раззадоривает? А вот посылаю Тебе черновик сверстки 1-го выпуска «Скульптуры» [94]. Может быть он подогреет Твой остывший аппетит. А затем вот мое предложение, если бы Ты стеснялся временем etc. Напиши два листа о барокко и рококо (для первого Петербургского выпуска,— Московский том пойдет отдельно). Затем я могу написать вчерне второй Петербургский выпуск: «Зарождение классицизма»,— в который войдут Louis XVI-сты и Камерон. Передам его Тебе для написания к нему введения и заключения и наведения лоска, и мы можем его подписать вдвоем. То же с третьим выпуском, с «Екатерининским классицизмом» (Гваренги, Бренна, Руска и пр.). Если Ты готов, то я немедленно пришлю Тебе добытые мною материалы и скажу, где еще надо бы взять. Если Тебе эта комбинация, рассчитанная на то, что[бы] как можно больше Тебя облегчить, не по вкусу,— то предложи свою,— словом, я на все согласен, но, повторяю, примириться мне с Твоим бесповоротным отказом нельзя.

Как Ты находишь 1-й выпуск? Неправда ли, я откопал забавных Paolo Uccello [95] (на стр. 18—19) и пр.?

Целую Тебя крепко. Сообщи новый адрес Аргутинского.

Твой *Игорь Грабарь.*

206. А. Н. БЕНУА

Москва, 23 ноября 1908 г.

Дорогой Шура, прямо расцеловать Тебя хочется мне за Твое славное письмецо. Спасибо! Меня тут целые дни лечат, и я не мог сразу ответить. В общем все идет отлично. Мне очень бы хотелось не прозевать ни Врангелевской выставки [96], ни возможности видеть собранными в одном месте проекты неудавшейся архитектурной выставки. Черкни мне, пожалуйста, хоть пару слов, когда мне приехать в Питер, т. е. когда начнут развозить по домам картины и особенно проекты? Сейчас мне очень тяжко было бы, а если эдак попозже, то ничего, соберусь с духом.

А затем насчет Жилярди. Не находишь ли Ты, что я имею некоторые права на этого человека, ставшего моим любимцем [97]. Имени его ни разу не встречалось еще в печати, и мне только после долгих поисков удалось на него набрести и затем шаг за шагом проследить все его московские и провинциальные постройки и узнать всю подноготную о его жизни, отце, дяде, брате и пр. Я проследил его вплоть до Монтаньолы и тогда же собирался ехать сам туда, чтобы по кладбищу и пр. начать розыски. Все, что мне нужно было,— его портрет и чертежи. Оказывается, Тебе посчастливилось по моим архивным сведениям о его погребении найти как раз все, что нужно, и дальше больше того. Так вот, дорогой, я думаю, что самое естественное Тебе отдать это не в «Старые Годы», а в тот том нашей «Истории», который будет посвящен весь (5 выпусков) архитектуре Москвы 18-го и 19-го века. Согласись, что ведь



И. Э. Грабарь у дома Мещериных в Дугино, 1900-е годы



И. Э. Грабарь в мастерской. Дугино,
1900-е годы

И. Э. Грабарь и В. В. Переплетчиков
в мастерской. Дугино, 1904 г.

иначе весь мой каторжный труд, почти беспрерывно продолжавшийся около года (для одной только Москвы),— пойдет насмарку. Если Ты думаешь, что я неправ, то мне ничего не остается, как немедленно ехать в Лугано. Впрочем, все равно придется мне кое-что предпринять. Если не ехать самому, то единственное средство командировать туда из Милана какого-нибудь архитектора, ученика последнего курса Академии миланской, с тем чтобы он снял кальки решительно со всех чертежей и прислал мне. Само собою разумеется, что все сие за мой счет, но и это легче, чем ехать самому. Нужно же мне это для того, чтобы по самым хотя бы мимолетным наброскам я мог установить еще ряд вещей, остающихся у меня под сомнением. Я знаю теперь всю историю постепенного разрушения и искажения Москвы и имею огромный материал, позволяющий мне видеть разные здания во всех фазисах цветения и разрушения. Иногда снаружи не бывает и следа, но какая-нибудь лестница, хоть убей, кажется мне жилярдиевской, а я имею плохо исполненный фасадик этого же дома, скажем, 70-х годов. Понимаешь, как это важно. Если же Ты и сам догадался сделать кальки, то я привезу весь свой фотографический (московско-классический) материал и займемся. То, что Ты собирался написать в «Старые годы», мы целиком пустим в виде отдельной статьи в «Моск. архитектуру»[98]. Сообщи точно, у кого и где чертежи, ибо туда будет отправлено письмо от городского головы Москвы с просьбой посодействовать, а если можно, то и заказать кальки там же.

Жду от Тебя ответа и еще раз большущее спасибо за то, что Ты снова открыл мне возможность надеяться на Твое участие[99]. От души обнимаю.

Твой *Игорь Грабарь.*

Ужасно интересно у меня вышла Серовская монография[100]. Кстати, вчера Третьяковка купила у меня «La mensa in disordine» *[101], которая была в прошлом году в Петербурге.

Бедный Врангель!

Нет, подумай, опять выставка, опять на Морской[102], опять не ординарная и опять побитие ⟨...⟩

207. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Москва, 23 ноября 1908 г.

Дорогой барон, только приехавши в Москву я узнал о Вашей истории с «Михаил Петровым». Не знаю еще никаких подробностей, но ни минуты не сомневаюсь, что со стороны последнего Вам были причинены какие-нибудь невыносимые гадости. Во всем этом глупо только то, что Вас могут устранить из Эрмитажа, а как раз теперь Вам не худо бы там быть. Если Вы найдете время черкнуть мне только два слова:

* «Неприбранный стол» (*ит.*).

1) будет ли открыта выставка и, если нет, то когда начнут развозить по домам вещи? (мне хотелось бы их видеть) 2) когда я могу рассчитывать на третий выпуск скульптуры? А затем спасибо за корректуры. Еще раз примите мое сочувствие и крепкое рукопожатие [103].

Ваш *Игорь Грабарь.*

208. А. Н. БЕНУА

Москва, 24 ноября 1908 г.

Дорогой Шура, вот еще что забыл Тебе сказать: я подал в Совет «Третьяк. гал.» официальное предложение купить у нас за 400 р. Тарховских «Коз» [104]. Остроухов готов купить, но все твердит, что «картинке красная цена 300 целковых». Думаю, однако, что дадут и 400 (не то сегодня, не то завтра у них заседает Совет). Сообщи, сколько нас всех пайщиков и их имена. Если окажется, что 400 р. покроет нас с излишком, то мы устроим бедному Тархову отличный Christkinde — сюрприз к самому рождеству. Т. е. прямо из Диккенса 〈...〉

Целую. Твой *Игорь Грабарь.*

209. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 24 ноября 1908 г.

〈...〉 Вчера приобретена в Третьяковку моя картина «La mensa in disordine» за 1000 руб.; предпоследняя, что я написал (в январе 1908 года), ибо последняя июльская работа была в «Salon d'automne» в Париже [105]. Кажется ее тоже собираются купить. В Рим посылаю 1) самовар, временно висевший у Трояновского 〈...〉 2) «Морозное утро» (с розовыми лучами на снегу) и два натюрморта и может быть «Мартовский снег» [106] 〈...〉

210. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино 2/15 дек.[абря] 1908 [г.]

Дорогой Володя, оказывается, мою картину в Salon d'automne купили за 3500 р., а кроме того сейчас en train * покупка «Утреннего чая», который временно висел у Трояновского 〈...〉

---

* на очереди (*фр.*).

211. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 12/25 дек.[абря] 1908 г.

Спасибо за открытки и за «Slade School»[107]. Последняя интересна, хотя очень не ровна, и рядом с талантливым John'ом и Orpen'ом[108] есть много совсем ничтожных и бездарных. Но мне это очень интересно, т. к. знакомит с тем, что творится на белом свете.

Напишу на днях подробнее. Все подлечиваюсь, но идет дело медленно. Однако начал работать и весьма успешно. Написал уже новую картину[109] не хуже, а лучше многого, что было раньше.

Целую Твой *Игорь*.

212. А. А. ЛУГОВОМУ

Дугино, 21 дек.[абря] 1908 г.

Милый, дорогой Алексей Алексеевич, вот удружили рассказом! Сердечное спасибо. Это крепко выковано и, главное, нет жести большинства современных рассказов, а есть благородный металл. Очень просто, а читается так, точно написано 2000 лет тому назад. Посылаю Вам очень дрянной реванш, книжонку, посвященному Вашему покорнейшему слуге[110]. Жаль, что Вы не знаете последней картины, воспроизведенной в ней — «La donna dei secchio» *[111]. (Смешно слышать, когда Чурилковскую бабу Авдотью называют донной.) Картина сейчас в Риме и воспроизведена она очень скверно. Писал я ее под очень сильным напором неожиданных переживаний и, представьте,— в декабре 1905 года. Из Москвы доносилась Пресненская каннонада (я живу в 30 верстах от Москвы), и я был в ужасном состоянии. Стояла гололедица, да такая, какой я ни в жись не видал. На западе, как раз над Москвой, было совершенно зеленое небо и по нему ползли малиново-красные облака. Точно гигантский символ, отброшенный с земли на небо. И вот вся эта красочная оргия опрокинулась в зеркале обледеневшего снега. Это было красочное безумие. И в довершение всего мимо меня тихо и важно мелькнул огромный силуэт сгорбленной женщины с ведерками, шедшей прямо по направлению к горевшим облакам. Фантастическая символика всего этого еще более подчеркивалась геометрической кабалистикой сходившихся к горизонту у облаков дорожных колей. Кажется мне, что кое-что удалось мне здесь выразить из пережитого тогда.

Репродукция эта сделана с маленькой реплики — варианта, набросанного пастелью, т. е. картину удалось мне окончить только в начале нынешнего декабря. Из этого Вы видите, что я уже могу работать, хотя и быстро утомляюсь.

Шлю горячий привет милой Любови Андреевне, а Вас крепко обнимаю.

Ваш *Игорь Грабарь*.

---

* «Женщина с ведрами» (*ит.*).

213. А. Н. БЕНУА

Дугино, 27 дек.[абря] 1908 г.

Дорогой Шура, я ужасно счастлив, что не имею от Тебя худых вестей, касающихся здоровья Анны Карловны. Дело в том, что перед самым отъездом сюда Трояновский меня до смерти напугал известием о грозящей ей будто бы (по каким-то его сведениям) опасности. ⟨...⟩ А затем превосходно, если через две недели Ты будешь по оперным делам в Москве и если сможешь поехать со мной в Дугино. ⟨...⟩ На днях был у меня Щербатов здесь и был в упоении. Если же нельзя Тебе сюда, то делать нечего, привезу все, что смогу, в Москву, но ей-ей это хуже — и вообще ужасное торопыжничество. Я только на один день уезжал на открытие «Союза» [112], который, кстати, очень интересен,— и в этот один день так измочалился, что два часа лежал пластом. Но Дягилевскую затею [113] я считаю настолько огромным и важным делом, что не допускаю и мысли, чтобы наше с Тобою свидание хоть малейшим образом могло повредить ему, и если бы это было так, то, конечно, плюнь пока на меня ⟨...⟩

Очень нравится мне серия «Смерть» [114].

1909

214. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 7 янв.[аря] 1909 г.

Дорогой Володя, я по-видимому, несколько переработал и устал ⟨...⟩ Впрочем, возможно, что это не столько от работы, сколько от невероятного столпотворения в Москве; открытие выставки с массой народа меня совсем закачало, и я отправился ⟨...⟩ в Дугино, где до 31-го кончал еще новую большую картину с фигурами [1] для петербургского «Салона» [2]. Говорят все, что очень удачно. 31^го^ встречал уже в Москве новый год, потом выставка и выставки (их несколько), собрания народа, и ужасно я устал ⟨...⟩

Целую, Твой *Игорь*.

215. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 15 янв[аря] 1909 г.

Видишь ли, дорогой, Грецию-то мне больше всего и хочется посмотреть, и поэтому никак не могу оставить ее в стороне. Могу только сократить все и не слишком углубляться в детали. Но совсем по боку ее не могу. Здоровье все больше идет на лад. Весь декабрь сплошь рабо-

тал, т. е. писал картины и не замечал усталости ⟨...⟩. Куплено у меня несколько картин. ⟨...⟩ А если еще что-нибудь продастся, то прямо закутим. Итак уж обеспечено путешествие. ⟨...⟩

Твой *Игорь*.

216. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 25 янв[аря] 1909 [г.]

Дорогой Володя, неужели ни Зурбарана [3], ни Мурильо в твоей гостинице никто не знает? А галерея Маркизы [4] тоже неизвестна? Впрочем, мне покойный Щукин [5] говорил, что Испания в этом отношении похожа на наши захолустья: только в самое последнее время стали наезжать в эти городки разные любители (больше, впрочем, для наживы, нежели искусства) ⟨...⟩. Приходится сейчас очень сидеть над работами по моей «Истории», на которую в феврале уже будет объявлена подписка [6]. Работы уйма. ⟨...⟩

Целую. Твой *Игорь*.

217. А. А. ЛУГОВОМУ

Тверь, 1 марта 1909 [г.]

Во-первых, присоединяю и свой голос к тем сотням, которые откликнулись к 15 февраля [7] и, не впадая в повторение всего того хорошего, что Вам действительно по праву и заслугам было по этому случаю наговорено и написано (боже, до чего это редко бывает и до чего Ваш случай исключителен по гармонии наговоренного и почувствованного, почувствованного и соответствующего истине!),— я только прибавлю: ну, ей богу, не знаю, кого я больше люблю, Луговового или Алексея Алексеевича? То, освобожденное от всяких налипей, чисто литературное дарование, которое ни разу не зпало даже самого махонького компромиссишка и в котором сердцевина, свободная от всякой нечисти, горит самоцветными огнями,— или ту, тоже редчайшую (и даже много больше редкую) теплоту, лучистость и обаятельность, которая для меня синонимируется в дорогом мне сочетании слов самых обыкновенных и нередких: Алексей Алексеевич!

Мне остается еще только сказать два слова в свою защиту. Как видите, я в Твери, куда отправился заканчивать свои изыскания по истории Московской архитектуры 18 века. Тверь сгорела до тла в пожаре 1763 ⟨...⟩ года, и Екатерина велела построить ее сразу всю вновь, причем дала на сей предмет целый миллион, что по тому времени стоило на наши деньги много больше, с даровой работой, пожалуй, до десяти миллионов. И вот ее строил главный архитектор [8] Москвы, и тут создалась целая школа, в которой воспитались два поколения замечатель-

нейших русских мастеров конца 18 и начала 19 века. Много загадок по Москве, приводивших меня в отчаяние, я разгадал только здесь и очень счастлив своим пребыванием в Твери. В такие дни я обыкновенно уже ничем иным жить не могу и совершенно отстаю от газет, хотя и сознаю, что это глупо; однако превозмочь себя не могу, ибо знаю, что в противном случае работа потеряет часть своей интенсивности. Очень горько раскаяться пришлось мне только раз, когда я несколькими месяцами позже узнал о смерти Юлия Осиповича [Грюнберга] [9], которого обожал. И вот второй раз, что это мне доставило большое огорчение, ибо, конечно, я был бы мысленно с Вами.

Погодите, работа моя пришла к концу, и сегодня вечером я еду в Питер, где проработаю около 8—12 дней. Если я буду себя чувствовать так же удивительно хорошо, как сейчас (совсем как прежде и даже лучше,— мне вообще всегда кажется, что чем дальше, тем лучше), когда я уже хожу без палочки, то,— чем черт не шутит! — может статься, что обниму Вас в Луге, а пока целую крепко, а Любовь Андреевне шлю вот какой привет!

В Петербурге остановлюсь у Мстислава Валерьяновича Добужинского, 7я рота Изм. полка, д. 16, кв. 4.

Ваш Игорь *Грабарь.*

«Сказку» получил и наслаждался, посмотрите мою на выставке Союза [10].

218. В. Э. ГРАБАРЮ

СПб., 10 марта 1909 [г.]

Дорогой Володя, нет, видно в Испании нам уже не встретиться: дай бог, в Лондоне хоть сойтись. ‹...›

Соролья я хорошо знаю (не лично, впрочем, хотя как будто нас где-то познакомили в Париже). До Веласкеса ему далеко и несомненно еще много дальше, нежели не-испанцу Сардженту [11]. Соролья — испанский Репин, как будто кое в чем помоднее и поновее, но и подешевле.

Лансере очень просит переслать Тебе привет, а я Тебя крепко-крепко целую.

Твой *Игорь.*

219. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино 6/19 апр.[еля] 1909 г.

Дорогой мой, здравствуй! Эти дни я опять пересолил в работе и чувствовал такое головокружение со вчерашнего утра, что не мог устоять даже с палкой, тогда как весь последний месяц ходил уже без палки ‹...› Была очень спешная работа, и я просиживал по 18 часов подряд, не досыпая. Видимо, все еще надо быть осторожнее. ‹...›

Кажется, я писал уже Тебе, что мой «Il tè della mattina» *[12], который ты еще недавно видел на стенке у Трояновского (временно там висевший), только что приобретен для национальной галереи в Риме, о чем получил на днях бумагу от тамошнего министра народного просвещения и искусства. Это очень приятно. Pica[13] пишет мне, что постановление комиссии было единогласно в том смысле, что решено было приобрести одну из моих картин, но половина стояла за «Donna del secchio» **[14], а половина за «tea» ***[14]. Сам Pica находит, что «Donna» — значительнее ⟨...⟩

Целую. Твой *Игорь.*

220. В. Э. ГРАБАРЮ

Новгород 26 апр.[еля] 9 мая 1909 [г.]

Дорогой Володя, тут так хорошо, что так бы навсегда и остался. Сейчас огромная вода, и Ильмень, Волхов, Волховец и тысяча других рек слились в одно огромное море, среди которого только кое-где торчат островки с церквами. Езжу с 8 ч. утра до темноты в лодке по окрестности. ⟨...⟩

Целую. Твой *Игорь.*

221. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Москва, 6 мая 1909 г.

Многоуважаемый барон, могу Вам ответить вот что. Я во вторник 12-го мая выезжаю из Москвы на Одессу в Афины, Капр, ⟨...⟩ Пестум, Неаполь, Рим и пр. до Венеции и Виченцы, откуда на Барселону в Мадрид, потом Париж, Лондон, Голландия и Россия. Если что нужно, Вы успеете ответить мне в Москву, а между 18—28 Афины poste restante; о Шервуде[16] будьте любезны позаботьтесь сами, т. е. либо возьмите у него фотографии, если они есть, либо снимите. Необходимы безусловно: Пушкин, Петр и Толстой. Затем снимите одну фигуру Ольденбургского, в фас или чуть слева. Коненкова[17] пришлю Вам, Андреева увидите массу снимков в газетах и журналах, а как следует сниму по приезде[18]. Барельефы неважны, но фигура — отлично и хорош постамент. Бромирского[19] попробую еще прислать. Вернусь через 2 месяца, почему не торопитесь. Впустил я еще клише «Христа» Ф. Толстого[20]. Отличная статья Бенуа. Я совсем удовлетворен небольшим местом, которое он отвел Жилярди. Статья очень украшает «Старые годы»[21], — это один из лучших номеров за все три года.

Жму руку. *И. Грабарь.*

---

* «Утренний чай» (*ит.*).
** «Женщина с ведрами» (*ит.*).
*** «Чай» (*ит.*).

222. Ф. Ф. ГОРНОСТАЕВУ

Москва, 6 мая 1909 [г.]

Многоуважаемый Федор Федорович,

⟨...⟩ Нам необходимо увидеться, ибо во вторник я уеду на два месяца в Грецию, Италию и Испанию и т. д. ⟨...⟩ Отчего бы Вам не приехать к нам в деревню? Там у меня есть огромный материал, который я мог бы Вам на два месяца предоставить. Это очень редкие издания, иногда никому даже не известные, относящиеся к разным церквам и пр. Мне совершенно необходимо получить к концу июля выпуски 3-й (московский), 4-й (гражданский) и в августе 5-й (моск. барокко) [22]. Думаю, что Вам очень помогут имеющиеся у меня книжки ⟨...⟩

Всего хорошего. Жму Вашу руку.

Ваш *Игорь Грабарь.*

223. В. Э. ГРАБАРЮ

Смирна, 22 мая/4 июня 1909 г.

Такого чарующего путешествия я еще никогда не делал, как сейчас. Начиная с Константинополя до Смирны был мертвый штиль, море было гладко, как зеркало, и красивее Мраморного моря ничего не видал. Впрочем, и архипелаг чудесен.

Мраморное море нежных тонов, архипелаг сапфировый. И кроме того такое разнообразие красок в течение дня, что просто хочется когда-нибудь на год приехать сюда, чтобы только писать картины. Море так загадили всякие эпигоны Айвазовских, что оно стало противно, но оно на самом деле само волшебство.

Твой *Игорь.*

224. В. Э. ГРАБАРЮ

Афины, 23 (тут наш штиль) мая 1909 [г.]

Мраморное море все же ничто в сравнении с архипелагом. Это чистый сапфир. Совершенное красочное безумие. Вообще я во что бы то ни стало приеду сюда на год; буду писать то, что писали Альмы Тадемы и Семирадские [23], но надеюсь (иначе не стоило бы и затевать) во сто раз лучше это сделать ⟨...⟩

Целую *Игорь.*

225. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Фивы Египетские, 28 мая 1909 г.

Дорогой, пишу при 38 град. в комнате, но счастлив бесконечно: даже после Акрополя это действует и действует посильнее. Посмотрите, каков замыслен план и как выбрано место. Не на горе, как Акрополь, а пожалуй еще гениальнее: у склона ее с таким расчетом, что, медленно повышаясь, храм врастает в скалу, которая служит ему фоном. Все еще на $^3/_4$ в песке и сохранилось феноменально, даже краски.

Целую. *И. Грабарь.*

226. А. А. и Л. А. ЛУГОВЫМ

Каир, 31 мая 1909 [г.]

Милые, дорогие друзья, Алексей Алексеевич и Любовь Андреевна, только вчера вернулся сюда из поездки в верховья Нила. Никакие описания и книги не могут дать представления о том гигантском искусстве, которое создали некогда Рамзесы и Аменофисы и от которого пошло все дальнейшее.

Даже впечатления Акрополя побледнели.

Ваш *Игорь Грабарь.*

227. В. Э. ГРАБАРЮ

Дельфы, 7 июня 1909 [г.]

Вот тебе еще одно место на земном шаре, где Ты еще не был. В последние 10—15 лет все раскопки в Греции производятся немцами, французами, англичанами и американцами. Здесь французами.

И все ведется превосходно, не так дилетантски, как велось лет 30 тому назад. В Дельфах отличный музей, не уступающий Олимпийскому, который я видел вчера. Черкни в Неаполь poste restante.

Не сможешь ли Ты сделать со мной вылазку в Амстердам и Гаагу?

Твой *Игорь.*

228. М. В. ДОБУЖИНСКОМУ

Montagnola, 20 июля 1909 г.

Дорогой, черт знает, до чего тут хорошо,— т. е. не Жилярди только (его в конце концов здесь очень мало чертежей, и все второй сорт!), а вообще хорошо! Фонтан-то чего один стоит! Ей богу, приеду писать. Вообще очаровательно, и лучше только на Принцевых островах и в Архипелаге.

Целую, *Игорь Грабарь.*

229. В. Э. ГРАБАРЮ

Париж (наконец-то!), 22/VII [19]09 [г.]

Приехал сегодня ⟨...⟩ и сегодня же купил aller et retour* билет в Мадрид на сегодня веч. Как видишь, я не шутя затеял поездку туда: она входила в общий план путешествия и теперь тем более неизбежно и логически необходимо должна в него войти и на деле.

Никаких Севиль (сомнительный родит. множеств. числа), Гренад, Альгамбр и даже Толед мне не нужно, а нужно только Прадо и только на один день. Самое большее, что еще было бы неплохо посмотреть,— это Эскуриал [24]. Но и это не важно. Делаю же сие не зря, а строго обдуманно.

Целую *Игорь.*

230. В. Э. ГРАБАРЮ

Мадрид, 24.VII.[19]09 [г.]

Дорогой Володя, ну вот я уже целый день пробыл в Мадриде и ничуть не раскаиваюсь — напротив того, более чем когда-либо увлечен и счастлив.

Лучше всего здесь венецианцы — до такой степени, что они доминируют над всеми,— увы, даже не исключая Веласкеса. Все-таки же [выше] золотого века и все же выше Микеланджело, Рафаэля, Тициана, Тинторетто и Веронеза — никого не было. А как живописцы — конечно последние три и особенно — два. Завтра еду в Escurial и завтра же смотрю бой быков ⟨...⟩.

Твой *Игорь.*

231. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва 28/VII [19]09 г.
10/VIII

Дорогой Володя, ⟨...⟩ хотя пока это я обязан держать в секрете. Тебе, конечно, в общих чертах сообщить могу **.

Видишь ли, если все это в конце концов не расстроится, то в таком случае осуществится наяву самая фантастическая из моих грез. Недавно умер сын Захарьина и оставил матери что-то около 6 миллионов. Мать от наследства отказывается — она, совершенно в противоположность знаменитому супругу,— не от мира сего — и решила отдать эти деньги на создание под самой Москвой в их именьи какого-то общечеловеческого

* туда и обратно (*фр.*).

** Ибо секрет этот — секрет только для Москвы, ввиду разных соображений [Прим. И. Э. Грабаря].



И. Э. Грабарь. Дружеский шарж на И. Грабаря и М. Добужинского, 1909 г., ЦГАЛИ

интерната, который был бы чем-то вроде самой высшей инстанции научной медицины, на манер какой-нибудь медицинской академии наук, т. е. отнюдь не университет, где разные мечниковы и др. могли бы, не возясь со студентами и деканами, служить человечеству.

Подробностей я еще не знаю, но знаю, что главное условие при этом то, чтобы это здание было каким-либо совершенно исключительным и значительным произведением искусства, с фресками и пр.

Как оказывается, я не даром, даже и с этой стороны, так много и упорно в последние 10 лет занимался архитектурой и разными раскопками: они решили обратиться ко мне, чтобы все это устроить. И сами они (мать и две дочери) и все, к кому они ни обращались, говорили, что есть только один человек, который с этим справится,— именно я.

Все эти дни ⟨...⟩ я и возился с этим делом и все еще и теперь вожусь. В него можно вложить всю жизнь и стоит вложить [25].

Я уж не говорю о том, что кроме всего остального может случиться, что если все будет устроено, т. е. если после двух лет работы над проектами, моделями и пр. я смогу приступить к постройке, то гонорар может вылиться в цифре, которая превратит меня в собственника крупного состояния. Что-то даже не верится.

Есть много шансов получить и дело с изданием Palladio [26] ⟨...⟩

Целую. Твой *Игорь*.

232. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Дугино, 14 сент.[ября] 1909 [г.]

Многоуважаемый барон,

Мне очень досадно, что нам не пришлось встретиться. ⟨...⟩ Между тем мне тоже хотелось с Вами переговорить о первых выпусках живописи, в которой я, и помимо портрета, отдал бы Вам с охотой все начало и весь 18-й век (икон, конечно, нет), в том числе и граверов и начало 19-го [27]. Так как все это не к спеху, то у Вас срок был бы 1 ½ года, и Вы всегда могли бы устроить так, чтобы писать в дни, свободные от всяких иных занятий. Кое-что и мне в этом придется писать, напр. пейзаж и другие вещи, и поэтому, в случае если бы Вам это улыбалось, нам надо бы как-нибудь повидаться и поговорить minimum часов 5—6, и не за чашкой чая,— способ, который я нахожу безбожной потерей времени, в особенности если мы не одни.

В скульптуру я внес еще поправки насчет новых вещей Шубина [28], Вы написали Вашу открытку вовремя, т. к. я как раз подписал к печати сверстку.

Я был очень возмущен поведением господина Маковского [С. К.] у Кнебеля, ибо привык думать, что запугивать издателя, который и без того трясется от расходов, и говорить ему, что он сделал глупость, согласившись раздуть архитектуру, никому не нужную и неинтересную, а потому и явно убыточную, в три тома,— это прием, совершенно позорящий че-

ловека, прикосновенного к литературе. Это в особенности горько чувствовать мне, который весь свой заработок за последние четыре года, все, что он добывает картинами, потому и плохими, что ими добывается,— отдает на уплату фотографам и на расходы по поездкам. Мне эта «История» обходится до 8 тысяч в год, и хотя бы из уважения к почти непосильной работе этот петербургский хлыщ удерживался от такого третирования этой работы. Меня очень огорчило, что Вы при этом сидели и не сделали даже попытки остановить языка человека, которому в самом лучшем случае можно предъявить только обвинение в чудовищном легкомыслии и хлестаковщине, ибо если это иное, то ça n'a pas de nom*[29].

Жму Вашу руку. Ваш *Игорь Грабарь.*

233. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Дугино, 20 сент.[ября] 1909 [г.]

Многоуважаемый барон,

Получил рукопись 3-го выпуска и письмо. Спасибо. Написано так же живо и отлично, как первые два. Вставим кое-какие пустяки, которые увидите в корректуре. Заголовки очень удачны, за исключением двух: **идеалисты** для Жака, Реймерса и т. п. и **Современное искусство**[30]. Первое может вводить в заблуждение, но если трудно подыскать другое, то, конечно, оставим. Я предпочел бы назвать «Академический идеализм» или что-нибудь в этом роде, а то можно принять за полную параллель литературному движению — идеализму 40-х гг., Огарева, Герцена, Грановского и др. У последних все было первым сортом, а у тех вторым и третьим, и это хотелось бы оттенить в заголовке, пустив в него легкий намек на их минус. Соответственно с этим не мешало бы вставить одну-две фразы в подходящем месте. Что касается второго заголовка, то мне кажется он более идущим к журнальной статье и опасным для истории: пройдет 20 лет, и современным искусство будет иное. Совсем избежать этих вещей нельзя, но по возможности надо стараться их избегать.

Летний номер «Старых годов» отличный[31]. Придираться можно сколько угодно, но придираться вообще легче, чем делать.

Жму руку. Ваш *Игорь Грабарь.*

⟨...⟩ Нужны Шервуды: нужен его «Толстой» и еще одна или две хорошие его вещи, ибо его хотелось бы выделить. Нужен Коненков (голова из Музея Ал. III, если она снята, ибо снимать в музее одна канитель). Нужна Венера Витали[32] в повороте сзади. Попробую еще достать что-нибудь Витали. Андреева Гоголя прибавлю. А что это за статуя перед левым павильоном Адмиралтейства, какая-то группа, какая именно,

* этому нет названия (*фр.*).

не могу разобрать на маленьком снимке Кубеша[33] с Василеостровской набережной? Неужели откопали какую-нибудь Европу, Азию или Африку, которые мы считали погибшими. Боюсь, что уже поздно вставлять, ⟨...⟩ разве только у Голике.

И. Г.

Относительно выпусков живописи могу сообщить Вам, что в октябре выйдет уже первый выпуск (архитектурный), в котором будет в начале мое обширное «Введение в Историю р. искусства», по величине равное одному скульптурному выпуску с 60 иллюстрациями. Из него Вы увидите, что у меня есть уже речь и о граверах, и о литографах, и о миниатюристах. Все это необходимо, как необход. и народные картинки (2—3). Живопись я начинаю с икон, потом перехожу к портрету, потом идет Академия и т. д.

234. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 2 ноября [19]09 [г.]

Милый Володя, ты угадал, я чудовищно занят, но и чудовищно здоров, ибо вот уже около месяца, как я редко сплю больше пяти часов — а случается и по 4 — в сутки, все же остальное время работаю, почти не отрываясь, и вот ничего мне не делается.

Боюсь, что благодаря «Истории» (выйдет только в декабре) придется отказаться от другой — архитектурной грандиозной затеи: больше 24 часов в сутки не выкроишь[34] ⟨...⟩.

Твой *Игорь.*

235. И. А. ФОМИНУ

Дугино, 9 ноября 1909 [г.]

Дорогой Иван Александрович,

Видно, делать нечего и поезжайте с богом! ⟨...⟩ Рекомендовал бы Вам лишь одно,— получить разрешение от Кобеко на право работать в рукописном отделе Публичной библиотеки и тотчас засадил бы Ваших рвущихся юношей-путейцев за (Петровские) **Собкинские**[35] материалы. К Вашему приезду у Вас уже будет масса новых сведений. Обойтись без Собки я считаю недобросовестным, тем более что достоверно знаю, что там уже разгадано множество загадок, и будет стыдно, если какой-нибудь пошловатый фертик, просидев там три дня, настрочит куда-нибудь статью, в которой — безусловно справедливо, заметьте это — расчехвостит нас в пух и прах. Мы-то будем пыжиться и вывертываться, Томон или не Томон, и наверное потратим адски много остроумия, таланта и знаний,— а там, вишь, все уже известно. Глупо и стыдно. ⟨...⟩

Ваш *Игорь Грабарь.*

236. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Дугино, 10 дек.[абря] 1909 [г.]

Многоуважаемый барон,

Большое спасибо за Вашу очаровательную книжку. Это было прелестно и в «Старых годах», но в отдельном оттиске [36] еще как-то выиграло и получило тот уют, который этим вещам нужен.

Я пустил два-три клише во «Введение» из числа тех, которые предназначались для Ваших выпусков и которые я для последних нашел возможным заменить лучшими новыми снимками. Но мне нужно бы знать несколько дат, которые принимаете и Вы, чтобы не вышло странно, если бы мы разошлись. Во-первых, к какому году Вы относите автопортрет Кипренского [37] в Музее Александра III, воспроизведенный у Вас в «Музее Ал. III»? Я склоняюсь по некоторым признакам поставить так: **около 1808—1810 г.** Ибо на вид ему не больше 24—26 лет и по манере он позже отца, но не намного и, конечно, до Италии, а, полагаю, и до Москвы. Но если у Вас есть точный год, то тем лучше. Или может быть Ваши соображения основательнее — je n'y biens pas*. А затем не знаете ли даты Тропининского [38] портрета графини Зубовой в Третьяковке? И еще мне бы хотелось знать год Бруниевского [39] эскиза для Эрмитажного панно у Серг. Серг. [Голоушева] и у него же рисунков Егорова (четыре наброска на одном листе для какой-то композиции вроде Святого семейства), конечно, если как-нибудь случайно Вам года стали известны.

А затем вот что. В январе выйдут числа около 20-го сразу два, а может быть и три первых выпуска, и в первом будет «Введение в Историю р. искусства» на 140 страницах со 100 клише [40]. Пробегите его, ибо в нем я счел себя вынужденным установить ряд вещей, к которым неизбежно приходится подходить каждому отдельному автору при описании одной и той же эпохи, т. е., напр., эпохи барокко, классицизма, романтизма, национализма и пр. Написав всю суть в этом огромном «Введении», я этим даю возможность всем участникам вышивать на этой общей канве уже какие угодно свои узоры, не вдаваясь совершенно в общие места. Так вот, прочтите это «Введение» и сообщите мне после этого, хотите ли писать весь 18-й и часть 19-го века, конечно, если Вы найдете возможным примкнуть к той главной линии, которая у меня взята,— в чем я, впрочем, не сомневаюсь. Очень бы нужно было осветить до-Петровскую живопись (светскую) и Петровскую,— словом живопись «теремка» в Таврическом дворце, но, разумеется, не в этом случайном наборе и не так приблизительно, как у нас вышло с до-Петровской скульптурой. ⟨...⟩

Жму Вашу руку. Ваш *Игорь Грабарь.*

Отдельными приложениями для скульптуры я решил дать для 1-го выпуска «Амура» Козловского [41], для 2-го памятник Куракиной (вместо него в тексте поставил один медальон с памятника, вновь снятый), 3) фонтан Витали.

---

* Не знаю (*фр.*).

237. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Дугино, 26 дек.[абря] 1909 г.

Многоуважаемый барон,

Несказанно счастлив, что Вам так кстати повезло с Вашей находкой автора адмиралтейских карриатид[42]. Приятно, что Щедрин оказывается действительно колоссом. Напомню Вам, что мы, однако, основывались не на одном сходстве, когда предполагали, что автор их Пименов: я нашел это сведение у враля Свиньина и пометил в примечании, где оно напечатано.[43] 〈...〉 Однако, к нашему утешению, мы можем сказать, что смешали с Пименовым-отцом не Антокольского и не Леонардо, а Щедрина. Должен Вам, однако, сказать, что когда я прочел Ваше письмо, то у меня зашевелилось еще одно зловещее подозрение: не Щедрина ли и памятник Козловскому — «плакальщица»? Ужасно вдруг захотелось документика, потому что уж очень эта плакальщица близка к кариатидам, а ведь приписали Вы ее Пименову только на основе чисто академических pro и contra; опираясь на программу и пр. Конечно, я ни минуты не скрываю от себя, что нас ждет с Вами еще не одно огорчение. ибо не сомневаюсь, что какой-нибудь бездарный подсиживатель подсидит нас на каком-нибудь слабом местечке, но ведь, боже мой,— до чего легко зубоскалить и как нелегко делать. 〈...〉

Курьезно, как мы сошлись на дате автопортрета Кипренского,— я в свое время проглядел ее у Вас.

Для Бруниевских эскизов я также был вынужден помириться на Половцевском «до 1850 г.», но с трудом верится, что это могло быть в 1848—49 гг., почему и обратился к Вам в надежде, что Вы случайно набрели[44]. Мне чувствуется более ранняя дата, но, видно, ничего не поделаешь 〈...〉

Ваш *Игорь Грабарь.*

1910

238. А. Н. БЕНУА

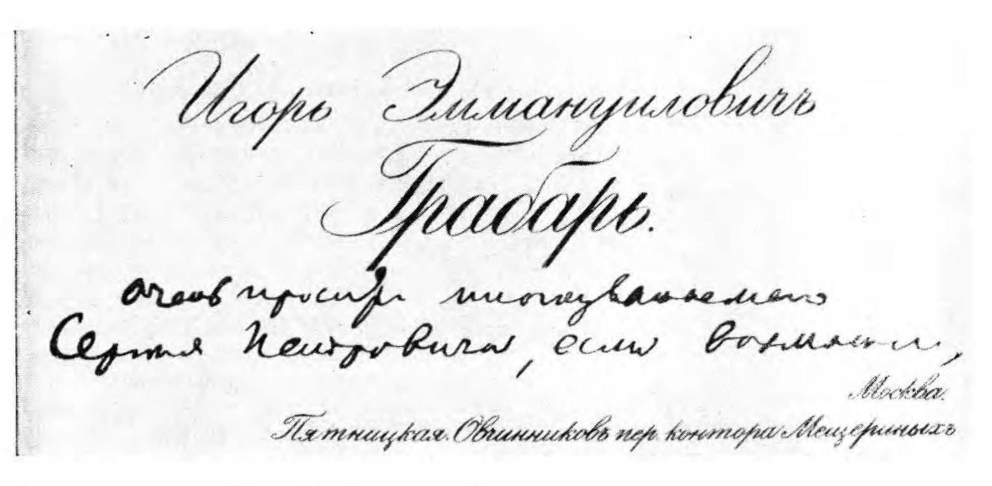
Дугино, 5 янв.[аря] 1910 г.

Дорогой Шура,

На днях я был в Москве и у меня был Беренштам. Vous y allez? *

Какая-то гнусность, по-моему, выходит, и так как в этих делах нет ничего хуже всяких действий вразброд, влекущих неминуемо всякие ошибки, то я хотел бы посоветоваться с Тобой, как и что?[1] Я имею отдельное приглашение и могу вообще на русский павильон наплевать в высочайшей степени, но не уверен в том, что это нужно. Позондировав почву в «Союзе», я пришел к следующим выводам. Если мы собе-

* легко сказать? (*фр.*).



Визитная карточка И. Э. Грабаря, ЦГАЛИ

ремся все вместе в Москве или Петербурге ⟨...⟩, то нам совершенно нечего бояться реакционной партии: мы проведем все, что захотим, до специального жюри, исключительно для данного, Римского, казуса [2]. Мы возьмем столько экспонентов и оттуда, сколько и откуда захотим, т. е. всю желательную молодежь, и сделаем выставку на славу. Я хотел особый зал для Серова, и особый для Сомова. Этого довольно, но можно бы еще взять один для Левитана и один для Врубеля. Затем еще три больших. Но это детали [3].

Сообщи свое мнение.

Жду и целую. Твой *Игорь Грабарь.*

Добужинский рисовал мне Твой мост: браво! тысячу раз браво [4]. Ей богу, мы вступаем в полосу большой эпохи. Я, кажется, строю [5].

239. С. П. БАРТЕНЕВУ

Москва, 11 февр.[аля] 1910 г.

Многоуважаемый Сергей Петрович! ⟨...⟩

Когда мы с Вами в прошлом году гуляли по теремам [6], то Вы обещали мне в случае надобности дать несколько Ваших фотографий, которые Вы собирались снять. Теперь бы мне крайне были нужны некоторые из тех, с которых Вы сделали клише в Вашей очаровательной книжке-путеводителе [7]. Особенно нужна одна: ⟨...⟩ Главки Благовещ. собора [8].

Искренне Вас уважающий *Игорь Грабарь.*

240. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 24 апр.[еля] 1910 г.

Дорогой Степан Петрович, очень обрадовался, когда прочел на бандероли, что она от Вас. Изрядно по Вас соскучился и очень хотел бы Вас видеть, побеседовать и еще того больше — поглядеть Ваши рисунки. Поди, у Вас не нынче-завтра и оригинал Апеллеса и собственноручный набросок Фидия объявится. А уж джоттовский альбом путевых пометок по Южной Бразилии, наверное, у Вас уже и имеется [9]. Если жив буду, приеду летом в Петербург. Будете там? Статья Иванова о Врубеле — прямо благодеяние [10]. И вообще журнал пресимпатичный [11]. Но как Вам сказать? Это материалы для биографии только. А Вы? Все не хотите переменить гнев на милость? Не хотите взяться? Листа бы 3 нужно или 4 [12].

Обнимаю Вас. Ваш *Игорь Грабарь.*

241. А. Н. БЕНУА

Москва, 11 мая 1910 г.

Милый, дорогой Шура, ⟨...⟩ пользуюсь этим случаем, чтобы пожать Тебе руку по поводу этой идиотской истории, которую кое-кто из Москвы вздумали поднимать по поводу Твоих статей [13]. Я их не читал, ибо не получаю «Речи», а деревня — не город, но разумеется я был несказанно возмущен, когда получил от «группы» письмо с предложением дать свою подпись [14]. Я написал им резкое письмо, в котором указал на всю непристойность их поведения, а также на могущие из сего возникнуть последствия, т. е. Твой выход, а затем и выход Твоих друзей,— из них же первый есмь аз. Я конечно не останусь, но очень хотел бы не действовать вразброд, а быть со всеми Вами за одно. Крепко обнимаю, целую и жажду услышать скорее о Твоем полном выздоровлении и работоспособности руки.

Твой *Игорь.*

242. Е. Е. ЛАНСЕРЕ

Дугино, 20 мая 1910 г.

Дорогой Женя, Твое письмо с подписями [15] и просьбой присоединить и мою застало меня в такое горячее время, в такую «страду», что я не сразу собрался ответить, т. к. буквально был завален всякими неотложными делами, «историческими», «живописными», «строительными» и пр. Между прочим, поздравь: я строю в конце концов больницу [16]. Кстати, все время метался, как угорелый, устраивая Жолтовскому грандиозную постройку Коммерческого института. Но все это, кроме последнего, Тебя мало касается и едва ли интересует [17]. А теперь о наших делах.

Когда мне прислали от пресловутой «группы подписавших» письмо, адресованное Шуре с просьбой подписать и предложить подписать Мещерину, то, разумеется, мы оба возмутились, и я написал Васнецову, при-

славшему мне это письмо с подробной мотивировкой, что не только не согласен с содержанием письма, но и глубоко возмущен им, ибо нахожу его вполне подходящим для деятелей охранки и членов Союза р[усского] народа, но не Союза р[усских] художников. Но кроме того прибавил, что и помимо вопроса о согласии или несогласии здесь есть еще вопрос чисто тактический: желаете ли, чтобы «Союз» распался, или нет. Если желаете, то посылайте, ибо, конечно, Бенуа немедленно выйдет из него, а с ним выйдут и все его друзья и, само собою разумеется, и я в числе их. Я так и предполагал, что мы все выйдем, но оказалось, что дело приняло другой оборот, и Петербургское собрание предложило попросту считать выбывшими из членов всех подписавших. Этого мне в голову не приходило, и должен сознаться, что я против такого крутого способа действия. Меня известили о том, что собрания созвать, за отъездом почти всех, нет возможности и оно откладывается до осени. Быть может это к лучшему, и мы еще успеем столковаться. Разумеется, что я подпишу, если другого выхода не будет. Но я думаю так. Осталось до срока наших полномочий в конце концов 2 года. Ну стоило ли эту кашу заваривать, когда выход был: стоило только выразить на петербургском собрании свое негодование, просить Шуру отказаться от своего выхода [18], а подписавших заставить принести свои извинения, т. е. высечь себя и сверх того просить Шуру же не уходить. Вот и готово. А то что же выходит? Как ни как, а эти подписавшие письмо ведь много же сделали — прямо из кожи вон лезли,— чтобы поднять, так сказать, «фирму» и ее престиж, и на самом деле, несомненно, они главным образом создали «дело», ибо влияние Коровина, Виноградова, Васнецова и Малютина было лет 5—7 тому назад прямо решающим и исключительным в Москве. И вот их просто вышвыривают! Ты возьми только вопрос с чисто житейской и человеческой стороны и тогда поймешь, что произошло что-то не совсем хорошее, нарушены какие-то права и совершена жестокость. Что касается, напр., Мещерина, то он говорит, что у него прямо не поворачивается рука подписать их изгнание, хотя он и всецело на стороне Шуры. Он попросту должен будет то, что называется «воздержаться» от голосования. Неужели нельзя пересмотреть и перерешить Ваше постановление в более приемлемом виде. Считали Вы все наши голоса? Хватает ли нас, т. е. не выйдет ли дело наоборот, не останемся ли мы при известном числе воздержавшихся в меньшинстве? А это было бы безусловно неумно. С какой стати отдавать налаженное дело нескольким лицам? Словом, как видишь, все это вопросы, которые остаются без ответа, и очень не хотелось бы демонстрировать «Выборгским воззванием», т. е. впустую. Я скорее воинственного, нежели мирного склада человек, но честное слово, на месте Шуры я бы не выходил, а написал злую статью, благо, тема бесподобная. Повторяю еще раз, что я буду держаться все время за тактику, которую Вы будете проводить в Петербурге, и буду в конце концов конечно подписывать все, что и Вы, но хотелось бы хоть списываться раньше, что ли, потому что могут случаться вещи, которые кого угодно выбросят из пределов «партийной дисциплины» [19] ⟨...⟩

Целую крепко, Твой *Игорь Грабарь.*

243. А. Н. БЕНУА

Дугино, 20 мая 1910 [г.]

Дорогой Шура,

Пришла в голову какая мысль. Не улыбнется ли Тебе написать хоть одну главу в несколько страниц в $^{1}/_{4}$ или $^{1}/_{2}$ листа на тему «Царское село при Елисавете Петровне» [20]? Твой отказ ни в какое уныние меня не приведет, поэтому не стесняйся ни капли. Мне пришло это в голову просто потому, что у Тебя все это уже сделано, и такой очерк Ты сможешь написать и в Лугано. А еще вот что. Что Ты сказал бы насчет очерка после empire'ной эпохи, т. е. романтизма в архитектуре с Тоном, Бенуа-отцом и пр. [21]. Если Тебе трудно, то что Ты скажешь о Яремиче? Я не знаю, занимался ли он когда-нибудь архитектурой. Ввиду того, что все это слишком близко к нам, я сокращаю до minimum'а, даю всю после-Россиевскую эпоху в Петербурге всего на полутора-двух листах. Пусть это делают обстоятельнее, когда нас уже не будет. Чем больше живу, тем больше вижу, до чего опасно произносить приговор над слишком недавним прошлым. Должен Тебе откровенно сознаться, что, собственно, принялся за это письмо совсем не для изложения всего только что мною написанного, которое пришло мне в голову как-то неожиданно, а просто потому, что получил номер «Аполлона» с Твоим проектом дворцового моста, и мне ужасно хотелось обнять Тебя за него и вообще наговорить каких-нибудь ласок [22]. Слава богу, что дело это налаживается наконец! Могу Тебе сообщить: и моя больница, кажется, окончательно попала ко мне, и я все лето и зиму буду разрабатывать все детали — что, не скрою, величайшее счастье на земле — буду купаться в пропорциях, отточке миллиметров отношений и молиться Иктину, Мнезиклу, Аполлодору [23] и Палладио. Ей богу, есть счастье на земле. Целую крепко.

Твой *Игорь Грабарь.*

244. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 20 мая 1910 г.

Дорогой мой Степан Петрович,

Не получая ответа на свою короткую открытку, которой я ответил Вам на Ваше письмецо с согласием взяться за биографию Врубеля, посылаю еще одно письмо. Видно, открытка затерялась, что при отсутствии поблизости от меня почты и необходимости посылать «с оказией» — не слишком большая редкость. Посылаю Вам вместе с этим письмом сотню оттисков с врубелевских клише, главная масса которых, разумеется, из «Мира искусства», а кое-что я клишировал, когда случайно натыкался на что-нибудь интересное [24]. Конечно, есть пробелы, и притом такие значительные, как портрет его сына. Надо сделать все от нас зависящее, чтобы достать его и даже воспроизвести в красках [25]. Три клише в красках, как видите, я успел уже сделать, когда киевские вещи были в Берлине, и очень счастлив, ибо теперь их не достать бы. Четвертую можно взять «царевну-лебедь», отлично воспроизведенную в моем издании в красках

(«Картины совр. художн. в красках», изд. Кнебеля) [26]. Но, впрочем, и четырех в красках — будет. Я совсем не имею в виду «роскошного» издания, и сейчас ничто мне не чуждо в такой мере, как именно роскошное издание. Задуманная мною серия монографий должна быть Кнакфусовской категории, и от Кнакфусовских должна отличаться только тем изяществом и нарядностью, которая заключается в присутствии вкуса и в любви к книге, а не дороговизне [27]. Словом, мне приятнее, что красоту ее делало творчество человека, которому монография посвящена, и этому всячески содействовали бы мы, а не Голике и Вильборг и Мейзенбах [28].

Итак, условимся. Вы сообщаете мне, что, по-Вашему, надо еще воспроизвести, и сообщаете, где нужные оригиналы 〈...〉. В общем я имею в виду книжку, аналогичную первому выпуску моей «Истории». Кроме четырех приложений в красках я не прочь дать столько же гелиотинт, для которых необходимы не только фотографии, но и негативы. Текста нужно столько же приблизительно, как и в 1-м выпуске. При этом он, конечно, не должен быть только сухой биографией, как у А. Иванова в «Искусстве и Печатном деле», но желательно, чтобы были известные перспективы, открывающиеся назад и вперед, а также и в стороны. Словом, Паннини и Гюбер-Робер [29]. Гонорар 100 р. за лист, считая лист по 35000 букв. Полагаю, что размер должен быть не меньше трех и не больше 5 листов. Теперь самое главное — срок. Я именно рассчитывал на август 〈...〉 Это ведь больше четверти года! Александр Македонский в четверть года покорил всю Азию, а Наполеон — Европу. Буду ждать ответа [30].

А затем вот что. Я не знаю в сущности никого из петербургских любителей книги. Я решил произвести тщательную сортировку первых экземпляров «Истории р. искусства» — весь завод 12000, и при такой массе, конечно, высокие номера хуже первых — и не пускать их вовсе в продажу для всех. Первая тысяча вообще идет вся только в переплете и выпусками не продается, а 150 первых экземпляров этой первой тысячи пойдут в особый переплет, весь кожаный, и будут нумерованы. Цена экземпляра в обыкновенном коленкоровом переплете с кожаным корешком (рис. Билибина Петровского типа [31]) за все 9 томов (один я прибавил к прежним 8, сохранив число выпусков — 40) — 90 р., цена нумерованного 150 р. Я наотрез отказался публиковать об этом, т. к. сейчас же начинают спекулировать, но если знаете кого-либо из любителей, то я могу устроить. Не знаю, хотел ли бы Аргутинский? Потом достать нельзя будет.

Крепко жму Вашу руку, Ваш *Игорь Грабарь.*

245. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 17 июня 1910 г.

Дорогой Степан Петрович,

Мог Вам вчера послать только несколько слов, ибо нашел по приезде 114 писем, ожидавших меня. На большую часть отвечает лицо, которое я на сей конец приспособил, т. к. с недавних пор стали приваливать

целые горы писем с разных концов России и много из-за границы от совершенно мне неизвестных людей. Отвечать на все лично мне нет, конечно, никакой возможности. Вчера я поспешил на Ваши письма только откликнуться, а сегодня могу прибавить подробности [32]. От Серова у меня в свое время было вытянуто насчет Врубеля все, что он мог вспомнить, и, конечно, все это я Вам представлю. Весь май он был в Париже и собирался кажется в Италию, с тем чтобы вернуться ко второй половине июня в Финляндию к себе на дачу. Самое идеальное было бы вот что. Позвоните к его другу детства и моему другу Анне Григорьевне Гиндус [33] ⟨...⟩ от моего имени и узнайте, где он сейчас. ⟨...⟩ Тогда поезжайте к нему, и он Вам массу расскажет. Конечно, тут же все записывайте. Дело в том, что я знаю от него о Врубеле только постольку, поскольку кое-какие черточки были занимательны как интересные вплетения в серовскую жизнь, т. е. его первая встреча с ним в Акад. художеств, мастерская, нанятая Серовым, фон Дервизом [34] (двоюродным братом Серова) и Врубелем, в которую приходил руководить ими Чистяков — тут сделана натурщица, небольшая акварель Врубеля [35],— потом встречи в Киеве, Одессе и, наконец, в Москве, где Серов свел Врубеля с Мамонтовым. Должен еще сказать, что роль Прахова по отношению к Врубелю совсем, как оказывается, не была так односторонне-мрачной, как это казалось многим в эпоху мрачного конца славных дней «Худ. сокр. России». На основании различных расспросов современников и главным образом после бесед с абсолютно «правдивым» Серовым я должен был признать, что нужна была адская смелость, чтобы заметить огромный талант у ученика Академии и потащить его с собой в Киев. Почему ничего из этого не вышло,— вопрос другой, но не надо забывать, что это было в эпоху, когда и Виктор Васнецов был в глазах публики и Цветкова [36] — ярым декадентом. Словом, я хочу сказать, что следовало бы избегать каких бы то ни было обвинений, выпадов и пр., чтобы как-нибудь не выйти из роли историка, т. е. «спокойного повествователя», и не попасть в фельетон и вообще в журнализм, который я от всей души ненавижу и презираю,— да будет он проклят! Вы говорите о влиянии Берн-Джонса. Конечно, можно будет воспроизвести что-нибудь для параллели [37]. Я хотел Вам только напомнить еще, что, как и всякий другой большой художник, Врубель делал не только одни хорошие вещи и даже не только делал много слабого и просто дрянного, но даже и прямо пошловатые вещи. Стыда в этом нет, т. к. их делал и Веронез, и Ботичелли, и Ван-Дейк, и Рубенс, а про новых уж и говорить нечего: Бёклин, Пювис, Морис Дени — словом, все, до одного. Для Вас, конечно, не тайна, что даже такой пошляк, как Mucha [38], оказал в известное время на Врубеля влияние — увы, конечно, пагубное. Помните одно неприятное блюдо [39]? Я хочу думать, что как всякий очень сильный человек — как сам Рафаэль — он брал везде, все, всегда и у всех. Он, например, обожал всякие «Нивы» и «Уродны» [40], вечно просматривал всякую сволочь и с таким же вниманием, как Бёрн-Джонса. Совершенно как Менцель. Он обожал фотографию и во всех своих картинах пользовался ею. Серов присутствовал при рождении первой мысли гор — фона Демона. Врубель взял простую фотографию Кавказских гор и начал ка-

рандашом по не[й] прорисовывать, как бы наводя «стиль», т. е. штрихуя ‹...› резкими штрихами и граня. Все это в устах какого-нибудь Репина может быть только минусом, но, конечно, для нас скорее плюс, ибо вот человек, который умел себе помогать всем, что дает современность. Повторяю, я мог бы Вам написать несколько листов из запаса моих записей, сделанных после долгих и упорных бесед с Серовым, но я нахожу, что несравненно лучше Вам лично его интервьюировать, и я, со своей стороны, прибавлю в рукопись или, вернее, при свидании с Вами добавлю Вам на словах все, что я еще знаю, чтобы Вы могли еще сделать соответствующие вставки. С. И. Мамонтов уехал за границу, но скоро его ожидают обратно, и я его выспрошу [41].

Самым существенным я считаю вот что.

1) Чтобы жизнь и творчество данного лица не были взяты как нечто самодовлеющее, ибо этого никогда не бывает даже и с Микеланджело. Нужно все время ткать фон эпохи, условий, встреч, обстановки и пр. и уже на этом фоне рисовать контур лица, которому монография посвящена.

2) Вопрос о влияниях — чрезвычайно важен. Тут, конечно, окажется далеко не один только Ал. Иванов, но, напр.,— и очень!— Чистяков с своей чистотой «цвета» и «мозаикой» и многое-многое другое. Все это желательно привести в систему и отчетливо прорисовать.

3) Очень важно приложить полный список всех произведений с годами создания и выставки, если они были выставлены, и именем собственника.

4) Никаких выпадов и брани, окунающих в современные нравы: французы никогда не ругаются ‹...›.

Все это я говорю совсем не для обучения Вас воинской дисциплине, изрядным ружейным приемам и хорошему тону Гоппе [42], ибо слишком хорошо знаю, что и Вы — а особенно после долгого пребывания во Франции — совершенно со мною сходитесь ‹...›. Думаю, что лучше, чтобы я получил от Вас всю рукопись полностью, а не по частям. Верьте моему опыту: приступая ко второй части, Вы вдруг увидите, что кое-что в первой Вы сказали не так, и захотите это изменить, либо вставить что-либо и дополнить и развить и т. д. без конца. Когда будет готово заключение, Вас потянет изменить все вступление и т. д. Послушайтесь доброго совета — никогда не отдавайте по частям. ‹...› Я считаю, что было бы в высшей степени важно определить, каким образом выросли киевские эскизы. Прахов сейчас, кажется, в Петербурге (член совета министра Земледелия и государств. имуществ — недавно назначен). Не брезгуйте и зайдите к нему. Думаю, что у этого страшного человека все нити в руках [43].

Ваш *Игорь Грабарь.*

246. С. П. ЯРЕМИЧУ

Москва, 23 июня 1910 [г.]

Дорогой Степан Петрович, ⟨...⟩
Теперь пишите монографию, не торопыжничая и не комкая, с таким расчетом, чтобы я получил ее не частями, а целиком,— пусть даже в конце августа. А затем вот еще что.

Билибин сделал рисунок для переплета «Ист. р. иск.», который Кирхнером[44] уже изготовлен, но беда в том, что Билибин подвел меня, не дав рисунка бумаги для оклейки переплета внутри (форзац). У Бенуа, я знаю, много старинных бумаг этого типа, но увы — его нет. Не можете ли достать где-либо хороший переплет петровского времени (у Аргутинского?), где есть интересная бумага (или в Акад. худ?)[45]. ⟨...⟩

Жму руку. Ваш *И. Грабарь.*

247. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 8 июля 1910 [г.]

Простите, дорогой Степан Петрович, что не успел написать Вам сам, а поручил секретарю. У меня скончался отец, и это неожиданное известие совершенно меня выбило из колеи, до того, что и в голову ничего не идет. Не знаю, все ли Вам сообщено, как я бегло продиктовал. Если бы Вы проехали в Киев, то неплохо было бы нам повидаться либо перед поездкой туда, либо на обратном пути. Остроухов прямо говорит, что Серов — единственный источник для Москвы, а отчасти даже и для Киева. Он правдив и не сочиняет, с чем всегда приходится считаться при расспросах всяких близких и дальних лиц, лгущих вольно (вроде Мамонтова Саввы, Коровина Кости или Прахова Адриана) и невольно,— сим же несть числа. Я очень удивлен, что Вы до сих пор еще не были у него. Он, оказывается, там, и Анна Григорьевна Гиндус даст Вам все справки, как туда проехать и пр. Мало того, сама она сможет Вам показать одну вещицу Врубеля (как ее определяет Серов) — портрет какого-то горца в Кавказских горах. Ничего значительного, но все же любопытно, как всякая новая черточка[46]. Серов имеет счастливую способность вспоминать точно не только года, но и месяцы. У меня все записано месяц за месяцем и очень много о Врубеле, почему и хотелось бы, чтобы Вы приехали сюда в Дугино. ⟨...⟩ Думаю, что лучше бы Вам получить все от Серова, потом от меня (Серовское же, что Вам забудет почему-либо сказать, или просто не придет в голову), а затем вместе пойдем к Остроухову. Думаю даже, что к Мамонтову не стоит,— только наведет нас на ложный след. А вот к Косте Коровину следовало бы, хотя после Серова,— тоже излишне[47]. ⟨...⟩
Всего хорошего.

Ваш *Игорь Грабарь.*

Забыл Вам сообщить еще вот что. Не хотите ли заработать еще деньжонок непротивной работой. Составить реестр всем фотографиям и отпечаткам с клише и пр., купленным из «Мира искусства» и имеющимся на складе у Кнебеля и новым. 〈...〉 На неделю монографию придется Вам оборвать для этого. Но «перемена работы — лучший отдых», как говорил Ал. Гумбольдт [48].

Поскриптумов больше, чем у иной смолянки-пепиньерки.

248. С. П. ЯРЕМИЧУ

Москва, 13 июля 1910 [г.]

Дорогой Степан Петрович, спасибо за выраженное Вами теплое сочувствие по поводу постигшего меня горя. Моя мать, для которой по понятным причинам эта потеря неизмеримо чувствительнее, нежели для меня,— очень бодра, и это меня утешает. Получил я письмо по этому поводу и от Локкенберга, из чего заключаю, что, вероятно, он остался верен своей прежней квартире и живет вместе с Вами. Если да, то, во-первых, поблагодарите его, а, во-вторых, вот что. Я писал Вам в последнем письме, что хотел бы Вам предложить произвести разборку и регистрацию огромного материала фотографий, клише (со всех есть оттиски), негативов и пр., имеющихся на складе Кнебеля. Нередко для того, чтобы отыскать одну нужную мне фотографию, я теряю чуть ли не целый день, и то это стало возможным лишь после того, как я потратил около месяца труда (в течение целого дня), чтобы разбить все хотя бы на главные группы. Случается и так, что снимаешь фотографию, которая уже давным давно (и часто неплохо) снята,— иногда таким мастером, как Яржемский. И вот я надумал все это привести в порядок и каталогизировать. В прошлом году я говорил уже по этому поводу с Локкенбергом, потом отказался от этой мысли, т. к. он был занят театром. В Москве нет ни одного человека, который бы мог это сделать, ибо прежде всего для этого надо иметь иконографическую память и, скажем, напр. знать все клише, помещенные в «Мире искусства», потом вообще немножко знать русское искусство [49]. Если хотите это сделать скорее, то возьмитесь сделать вместе, т. е. вдвоем. Работа пойдет успешнее и с этой стороны выгоднее. Об условиях надо конечно столковаться, можно рассчитываться по числу дней, можно сдельно и на тысячу разных ладов. Подумайте хорошенько. Устроить Вас можно было бы недели на две здесь, т. е. скажем в квартире Кнебеля, семья которого на Рижском взморье и даже его то нет сейчас, дорогу туда и обратно Вам можно уплатить, об остальном надо условиться. Возможно, что Вы уже ответили мне на мое прешлое письмо и наши письма разойдутся в дороге, но во всяком случае пишу еще раз более обстоятельно и буду ждать ответа и на это письмо. Предоставляю это решать Вам, т. е. либо взяться одному Вам, либо вместе, либо одному Локкенбергу. Это было бы желательно привести в известность как можно скорее, чтобы я мог еще списаться с Кнебелем. Сам я рассчитываю около 20 июля уже быть в Петербурге, где мне

нужно порыться в кое-каких архивах и кое-что понаснимать. Работы будет дней на 10. Не знаю еще, где поселюсь. Если поедете в Киев, то поезжайте либо сейчас, либо когда мы уже увидимся в Петербурге или в Москве.

Жду ответа. Ваш *Игорь Грабарь.*

249. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Дугино, 7 сент.[ября] 1910 [г.]

Многоуважаемый барон,

Ну и отлично: пусть будет искомая граница между новым и старым — революция. В конце концов и мне на этом пришлось остановиться, т. е. в архитектуре и пр. И лучшего исхода, пожалуй, не выдумать [50].

Относительно приложений я остановился в конце концов на 1) А. М. Голицыне Шубина (из Голиц. больницы) 2) на «Кариатидах» несущих небесную сферу» Щедрина 3) Куракиной Мартоса и 4) фонтане Витали [51]. С боковым положением Куракиной приходится мириться: из 4-х приложений в томе боком [сл]учится всего одно. Я долго ломал голову, но ничего не мог придумать лучшего. Что же касается Щедрина, то думаю, что кариатиды в моем новом снимке будут в гелиотинте чертовски эффектны, Венера же немного скучновата монотонным фоном, занимающим ³/₄ всего снимка. Если имеете что-либо против, то сообщите еще, по немедленно, пока не поздно. Думаю, что это лучший исход.

Возвращаясь к революции, должен сказать, что меня очень устраивает Ваша мысль только вскользь упомянуть о силах, начавших[ся] незадолго до войны и, в сущности, сейчас еще не выяснившихся бесповоротно. О них сказано будет, а снимков не дадим,— это единственное правильное решение.

По поводу нашего разговора с Вами об Антокольском [52] я хотел еще прибавить только ⟨...⟩, что все дело в тоне и модуляции нескольких фраз: стоит заменить несколько слов и видоизменить две-три фразы и все построение останется тем же. Оттенков многие не понимают,— так разжуйте чуть-чуть.

Я тоже думаю, что «фарфор» очень украсит выпуск, который грозил благодаря массе модерна получить слегка дурной привкус.

Жму руку. Ваш *Игорь Грабарь.*

250. А. Н. БЕНУА

Москва, 5 окт.[ября] 1910 г.

Дорогой мой Шура,

Сейчас Кнебель рассказал мне о своем свидании с Тобой. Если правда, что Ты пока не завален еще слишком безбожно работой, то сделай «Сомова», т. е. монографию. Если имеешь охоту заняться им сейчас — черкни, я вышлю Тебе оттиски. Тогда пустим его нумер драй (1-й — Врубель, 2-й — Серов).

А потом вот что, Яремич на днях собирается в Киев на Москву. Будь мил, выбери какую-нибудь пикантную бумагу для рубашки всех монографий из Твоей коллекции и отдай Яремичу привезти мне. Только пожалуйста «и што-нибудь особенново». Яремич достал очаровательную для форзаца.

А еще, ежели имеешь охоту к чему-нибудь руку приложить — ‹...› то приказывай. Например, не улыбнулось ли бы Тебе сделать эпоху (в архитектуре) Тоновскую? Т. е. перелом уже в Ал. Брюллове [53] («в готическо-мавританском вкусе»), ибо первая его половина, классичная,— у Фомина, и затем ту серьезную линию готики, которая теперь уже может быть переоценена в хорошую сторону (Твой отец и пр.). Затем рококисты и т. д., словом, Ты понимаешь. Черкни только, если Тебе это абсолютно никаких хлопот и затруднений и неприятностей не представляет, т. к. иначе я делаю сам, и такой безвыходности, как было с Петром и Елисаветой, у меня здесь нет [54].

Целую Тебя и поздравляю с воскресением «Мира искусства». Мы с Юоном из Союза тоже выходим [55].

Твой *Игорь Грабарь.*

251. И. С. ОСТРОУХОВУ

Дугино, 18 окт.[ября] 1910 [г.]

Дорогой Илья Семенович,

Вот уже несколько месяцев, как я по поручению «Старых годов» хлопочу над организацией отдела «Московская хроника», весьма важного и нужного и до сих пор фатально отсутствующего [56].

В Петербурге масса работников, притом есть и любящие и знающие люди, в Москве же разгильдяйство отчаянное и нет работников. Подумайте и помогите, как бы взяться?

Мне кажется, что надо разбить на «специальности». Напр. 1) архитектура допетровская, 2) архит. послепетровская, 3) иконопись, 4) живопись, 5) мебель, 6) гравюры и пр.

Но важно, чтобы люди не ограничивались любезными кивками головы а делали. К сожалению, я почти убежден, что ничего путного мне не со-

стряпать. Я приеду в среду ($20^{го}$ окт.) и побываю у Вас. Кстати, мне нужны сведения и документы насчет фресок Успенского собора [57]. Просто беда и горе от московской пустоты: пропасть любителей и вовсе нет работников.

Ваш *Игорь Грабарь.*

252. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 2 ноября 1910 [г.]

Милейший Степан Петрович,

Ну само собой, не нужно ссылок! Все зависит от характера текста, когда же Вы прочитали всю статью, то стало совершенно очевидно, что ссылки только испортят дело. Я после Вашего отъезда об этом думал и собирался Вам и сам писать. Так что — долой ссылки [58]! ‹...›

Н. В. Мещерин Вам низко кланяться велит. Ваш «Врубель» произвел на него совершенно потрясающее впечатление. Он говорит, что это не монография в обычном смысле слова, а поэма о философе, поэте и художнике. Переписчица, ремингтонировавшая рукопись, зачитывалась взасос, из-за чего потеряла не только двухдневный заработок, но и значительную долю жениха. По этой причине обнимаю

Вас крепко. Ваш Игорь Грабарь. ‹...›

253. И. С. ОСТРОУХОВУ

Дугино, 2 ноября 1910 [г.]

Дорогой Илья Семенович,

Спасибо за присланные Вами фотографии фресок Успенского собора. Я отправил их уже в «Старые годы» и верну Вам, когда получу их обратно, пока же возвращаю «Записку» А. И. Успенского [59] и «Книгу записную» о поновлении собора в 1773 г. Краткость срока не позволила мне переслать Вам до посылки в редакцию небольшую заметку, составленную мною на основании этих данных и того, что я видел сам. Полагаю, однако, что ввиду исключительной «Sachlichkeit» * заметки и отсутствия каких-либо отсебятин в этом надобности не было [60] ‹...›

Одновременно с фотографиями мне привезли письмо от П. Н. Ге [61] из Петербурга, содержание которого Вас несомненно обрадует. Прилагаю его с просьбой при случае вернуть обратно. В заключение не могу скрыть от Вас, что я был крайне удручен, когда при нашем последнем свидании я понял, что оказал галерее медвежью услугу, доведя до сведения П. Н. Ге

---

* объективности (*нем.*).

о готовности совета галереи дать за портрет 3000 р., тогда как, быть может, без моего посредничества, о котором Вы меня просили, удалось бы получить эту вещь дешевле. Как бы то ни было, личное мое мнение таково, что вещи этой цены нет [62].

Ваш *Игорь Грабарь.*

254. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Дугино, 12 ноября 1910 [г.]

Многоуважаемый барон, ‹...›

Фарфоровые фигурки дадут ряд препикантных страниц, и я заранее радуюсь, как Вы это хорошо сделаете. ‹...› Добужинский говорил мне вчера, что Вы согласились устроить интимную выставку Венецианова у нас при «Мире искусства». Ужасно бы это хорошо и вовремя было и, конечно, ежегодно следовало бы придумывать что-нибудь подобное же [63].

Жму руку, Ваш *Игорь Грабарь.*

255. П. М. ДУЛЬСКОМУ

14 ноября 1910 г.

Милостивый государь Петр Максимилианович! [64]

Мне остается только сердечно пожалеть, что я не получил от Вас письма месяцев 5—7 тому назад. Как раз тогда я искал фотографию Трифоновской деревянной церкви и особенно ее иконостаса, тем более в Вятской губернии — это чуть ли не единственная старинная деревянная церковь, которая уцелела [65]. Что касается каменных церквей, построенных около 1700 года, то как раз теперь окончена уже верстка 8-го выпуска, в котором вторая часть посвящена этой именно эпохе «московского барокко», весьма сильно отразившейся на севере и, в частности, в Вятке и Перми. Боюсь, что поместить хотя бы одну из предлагаемых Вами трех фотографий будет уже поздно, разве только среди них оказалась совсем исключительного художественного значения и историко-архитектурной ценности вещь, особенно деталь какой-нибудь скульптурной орнаментации — обработка наличника окна или портала и т. п. Во всяком случае, если Вам дороги интересы научного обследования памятников искусства, не откажите прислать (хотя бы ненаклеенными) Ваши фотографии каменных церквей, особенно деталей и внутреннего устройства, чтобы обогатить новыми данными набранную уже в типографии и сверстанную главу об эпохе «московского барокко». Но в этом случае Вам надо будет прислать немедленно, иначе будет поздно, притом не посылкой, а заказной бандеролью [66].

Примите уверение в совершенном уважении.

Игорь Грабарь.

256. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 9 дек.[абря] 1910 [г.]

Бесценнейший, ⟨...⟩

Заказал я еще пять клише с фототипий «Иск. и п. д.»[67], между прочим эскиз сидящей богоматери, голову богоматери, красивый карандашный эскиз для росписи собора (в последнем номере), очаровательного рисунка на античные мотивы (ибо этого периода вообще мало, а этот рисунок до странности остро почувствован для этого времени и почти пахнет Федором Толстым) и, наконец, собств. портрет 1905 года — едва ли не лучший из всех последних[68]. Корректуру я сам просмотрел очень основательно и чертову прорву ошибок уничтожил — просто все испещрено. Вам не послал, а прямо отправил к Голике, кроме списка, который отпечатал в 6 экземплярах на ремингтоне, и они гуляют по рукам. Три (Остроуховский, Морозовский и Виноградовский)[69] уже вернулись ко мне, остальные придут завтра. Много вставок и дополнений. Приведу все в порядок и пошлю к Голике. Вы же получите уже только верстку, и тогда попрошу Вас не зевать и не задерживаться дольше одного-двух дней. Как сказано в писании: быстрота, глазомер и натиск ⟨...⟩.

Препоручая себя молитвам Вашим, остаюсь к Вам благорасположенный и любящий

Игорь Грабарь.

257. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 15 дек.[абря] 1910 [г.]

Дорогой Степан Петрович,

Насилу вчера покончил со списком и отправил к Голике и Вильборгу. Ну и задали же Вы мне работу! Ввиду того, что список этот должен быть до известной степени образцом для всех последующих, мне пришлось весьма подумать о разных вещах и пообмозговать его характер, приемы, внешнюю форму, т. е. набор, шрифты и пр. Уже начиная с «летописи жизни» мне пришлось все вновь перебрать, т. к. я совершенно упустил из виду, что Вы не станете,— как это и вполне естественно,— возиться с ремарками для наборщиков, и из-за этого моего промаха и забывчивости они набрали все тем же шрифтом (кегль 12), которым набрана и сама статья. Это и неудобно и крайне безобразно с чисто внешней стороны, ибо я по гроб жизни остаюсь верен венецианским традициям. А Вы знаете, как любили венецианцы разнообразить шрифты: прописной, крупный, мелкий, большой курсив, малый и пр. «Летопись» и «литературу» набрал на кегль 10, а «Список произведений» тоже 10м, но все примечания к ним 8м. Примечаний же я ввел множество, как вообще сделал список чуть не вдвое больше против Вашего. Я уничтожил слово «главнейших» в заголовке, т. к. это весьма растяжимое понятие и мало

отвечает значительности многих из приведенных там вещей, хотя бы, напр., рисунка «у постели больного товарища» (около 1877 г.). Я нашел необходимым дать такой заголовок:

**Список произведений М. А. Врубеля
и пояснительные к нему примечания.**

и дал внизу примечание (редакционное), что Врубель еще слишком близок к нам, чтобы возможно было дать список с исчерпывающей полнотой и пр. А затем оказалось, много важных вещей было пропущено и, напротив, пустяки попали. Я потерял больше недели в бегах, переписке и пр., пока был в состоянии привести его к теперешнему виду. Масса времени ушло также на шерлок-холмские похождения в безнадежной временами погоне за нынешним собственником вещи, переходившей постепенно 5, 10 и даже 14 раз из рук в руки. Необходимо пометить было, у кого сейчас все наиболее значительные из иллюстраций к Лермонтову [70]; у Вас стояло только огулом: «иллюстрации к Лермонтову», а в то же время другие пустяки и безделки были уже в список занесены. Словом, Вы увидите, в каком он виде вышел из моих рук, причем заранее предупреждаю, что он далеко еще не окончателен. Я полагаю, что необходимо, во всяком случае, перечислить полностью хоть то, что уже опубликовано (в «Иск. и печ. деле», «Зол. руне» и пр.) и что у нас не пойдет. Затем кое-что еще придется пополнить. Так, я нахожу, что «партия в карты» — первоклассный рисунок (в «Иск. и п. д.») [71], и я присоединил эту фототипию к числу тех пяти, о которых уже раньше Вам писал. Затем Вы совершенно обошли молчанием все графические работы, а их было много. Я вставил, что вспомнил. Вам далее, видимо, не известна обложка к Пушкинскому изданию Кончаловского [72] — три музы у памятника с рельефом Пушкина и в самом издании иллюстрация к Египетским ночам — «Клеопатра». Потом, очень удивлен почти полному отсутствию Врубеля в Петербурге. Простите, дорогой, но это кажется мне подозрительным. Я хорошо знаю, что Врубеля немало у А. П. Боткиной и наверно есть и у других. ‹...› Придется списком-то еще позаняться [73].

Жму руку. Ваш *Игорь Грабарь*.

258. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

[1910 г.]

Очень рекомендую чрезвычайно редкого мастера отличную вещь — это — Philips Angel подписной. Я знаю только одну картину этого мастера — в Берлинском музее,— больше нигде не видал, а мастер очень тонкий [74].

И. Грабарь.

1911

259. В. Э. ГРАБАРЮ

СПб., 27 февр.[аля] 1911 [г.]

Дорогой Володя, пробуду здесь еще неделю и в субботу $5^{го}$ еду окончательно в Дугино и засяду за беспрерывную работу. Хотя, по правде говоря, следовало бы хоть недельку передохнуть, потому что баклуши бить в Питере не приходилось. Вольготно, в конце концов, только в Дугине, а когда приезжаешь в Москву, а уж особенно в Петербург, то прямо трясешься над каждой минутой — до того временем дорожишь.

⟨...⟩ В библиотеке Академии художеств ⟨...⟩ случайно мне дали проглядеть несколько номеров «Зодчего», в которых Курбатов написал серию рецензий на мою «Историю» [1]. Мне его было от души жаль. Дело в том, что он принял по отношению ко всем нам такой тон, точно он что-то вроде Ф. М. Дмитриева [2]: всякие ничтожества проходят в министры, а я доживай свой век в сенате и членом английского клоба. Нельзя было написать пошлее, чем он это сделал, и уж, конечно, меньше всего можно думать о том, чтобы терять время на возражение. Все дело в тоне, который ясно говорит, что он, Курбатов, знает секрет, как писать историю, но вот не скажет. Мы же все точно знаем, что он попросту беспросветный дилетант, притом дилетант очень зловредный, ибо беспредельно самоуверенный и не работающий, следовательно глубоко пошлый. Все ужасно смеялись, многие негодовали, я же от души пожалел его: бедный неудачник, так рано уже озлобленный на свою долю ⟨...⟩. Я убежден, впрочем, что искренно верит в свои знания и талант и даже гениальность.

Целую Тебя, *Игорь.*

260. С. П. ЯРЕМИЧУ

Москва, 30 марта 1911 [г.]

Друг и благодетель Степан Петрович,

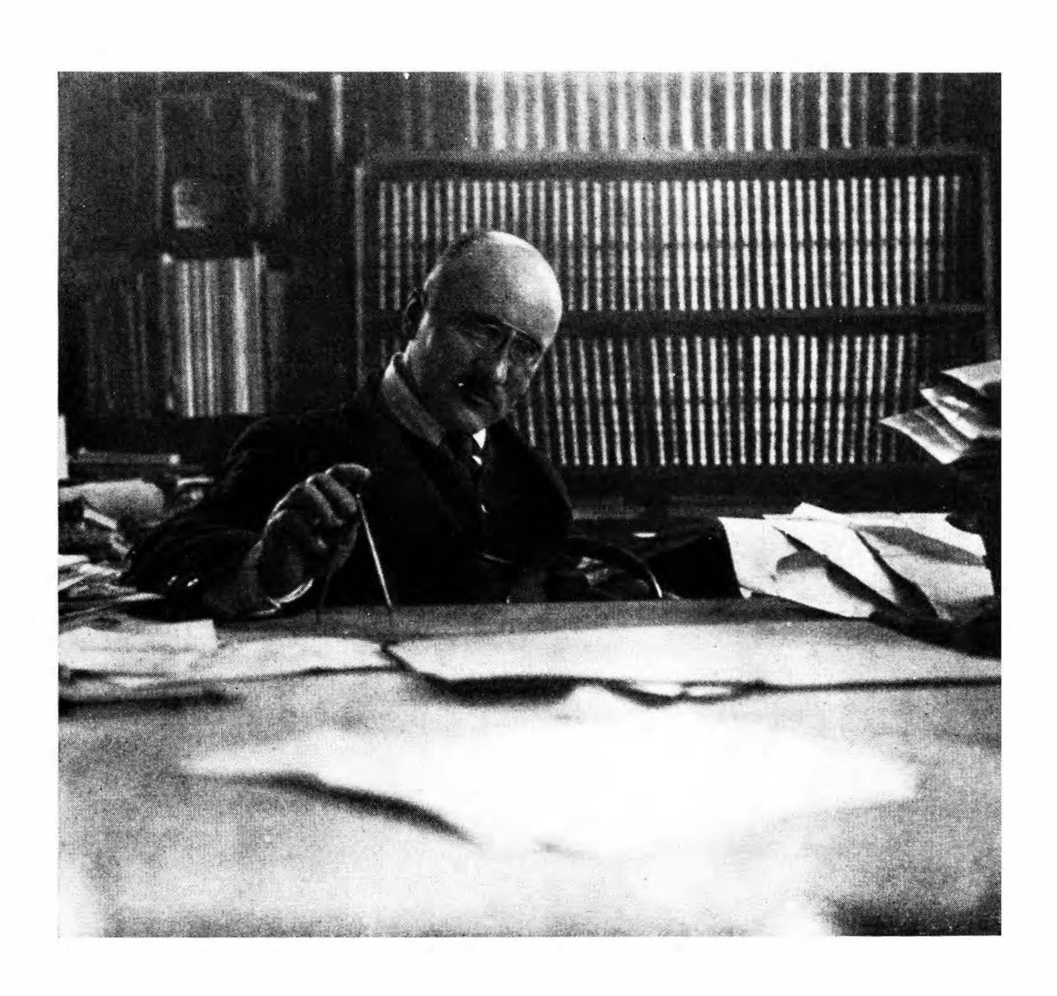
⟨...⟩ Наш с Вами «Врубель» к первому апреля не выйдет, как это, к сожалению, ныне окончательно и безоговорочно выяснилось, а выйдет между средой и пятницей на страстной. Конечно, не все экземпляры будут уже готовы, а только несколько сотен (2—3) для Петербурга и Москвы. ⟨...⟩ Если не к точному дню годовщины, то все же к «Годовщине» мы поспеем [3].

О делах выставки и не говорите,— я никогда еще не чувствовал такого «панического» — passez-moi le mot * — отвращения к «выставочной»

* извините за выражение (*фр.*).



Валентина Михайловна, Василий Михайлович и Мария Михайловна Мещерины под березами в Дугино, 1904 г.



И. Э. ГРАБАРЬ.
Дугино, 1913 г.

прозе и такого «гомерического» — vous le remarques ci-devant * — стыда за наличность этой прозы, как именно теперь [4]. ‹...› В конце концов я уйду и поступлю в члены «Мюссаровских понедельников». Какое, в сущности, маститое и почтенное общество [5]. Меня останавливает только опасение, что быть может еще лучше в «Дамском кружке»; во-первых, туда не принимают женщин моложе 65 лет и, следовательно, у меня не может быть никаких опасений на счет возможности неожиданных двоен или — horribile dictu ** — троен, а во вторых это приятное и прекрасное общество состоит под собственным ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЫСОЧЕСТВА ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ ОЛЬГИ АЛЕКСАНДРОВНЫ покровительством, что Вам, конечно, также небезызвестно [6] ‹...›.

Ваш *Игорь Грабарь.*

261. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 25 мая 1911 [г.]

Дорогой Володя,

Не начал ты читать «Александра I»? Ужасно скверно и скучно ***. Даже для хорошей истории недостаточно красочно, а для романиста просто нестерпимо: кроме того, масса вздора. Записки Смирновой для него ultima ratio ****, а оные — ловкая подделка — много ловчее, чем у Бориса Садовского, — но все же подделка несомненная [7].

Целую Твой *Игорь.*

262. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 16 июня 1911 г.

Спасибо, дорогой мой Степан Петрович, за заботливое и драгоценное сватовство биографа Н. Н. Ге. Обязательно напишу ему, жду только возвращения из-за границы Кнебеля, нужного для окончательного установления срока [8] ‹...›

Ваш *Игорь Грабарь.*

Считаю долгом присовокупить к сему, что все не нахвалятся Врубелем и Вашим текстом. А. Бутковская-то провалилась, — ведь довольно неважно вышла книжонка. А у Иванова слишком много уж «сезамов», «ликов», «безликих» и прочих жупелов модернизма, который — увы уже давно старая труха [9].

---

* Вы это замечали и раньше (*фр.*).
** страшно сказать (*лат.*).
*** В «Русск. мысли» Мережковского [Прим. И. Э. Грабаря].
**** последний довод (*лат.*).

263. П. Д. ЭТТИНГЕРУ

Дугино, 16 июня 1911 [г.]

Многоуважаемый Павел Давыдович,

⟨...⟩ могу Вам сообщить по поводу Вашего недоумения с Мартосовской Екатериной, виденной в Петербурге Шадовым-старшим, что лично для меня нет сомнения в ошибке или обмолвке Шадова [10]. Существует собственноручный список всех работ Мартоса, и совершенно немыслимо, чтобы он забыл о такой важной статуе, как «Екатерина II». Я не помню в данную минуту точно год его пребывания в Петербурге, но как будто это было в 1791 г. или около этого времени, во всяком случае за несколько лет до смерти Екатерины *. В это время в Таврическом дворце стояла статуя Шубина **[11], Мартос же свою сделал уже после смерти императрицы и даже после смерти Павла [12]. Пробыв несколько недель в Петербурге — если мне память не изменяет, дней 17—20,— Шадов легко мог перепутать и, помнится, действительно еще кое-что спутал из мелочей [13].

Жму Вашу руку. Ваш *Игорь Грабарь*

264. П. П. ВЕЙНЕРУ

Дугино, 23 июля 1911 [г.]

Многоуважаемый Петр Петрович,

Я не рассчитал как следует своего времени, почему моя работа по иностранным архитекторам в 18 веке затянулась. Дело в том, что необходимо очень хитроумно распределить материал, чтобы отнюдь не повторяться, иначе публика взвоет. Это несомненно осуществимо, ибо история — общее, а задуманная статья для «Старых годов» специфичнее [14]. И интересность может быть достигнута в общих случаях, т. к. если в «Истории» необходимо пускать все главные вещи, то зато из неглавных возможно скомбинировать нечто гораздо более пикантное. Должен Вам сказать, что очень много нам снимать и не придется, т. к. у меня уже и без того много материала, как фотографического, так и клишированного (кр. того, что я делал первоначально для себя и теперь, сортируя, нашел необходимым отдать в «Старые годы»). Мне надо все же знать, на сколько клише рассчитывать, т. е. хотя бы приблизительно. ⟨...⟩ Ни в Павловске, ни в Петербурге, ни в Царском к сожалению без меня ничего снять нельзя, т. к. там в такой степени все было переснято «Миром искусства», «Худ. сокровищами России», Бенуа для «Царского села», открытками и мною, что надо будет пустить в ход всю изобретательность, чтобы дать что-нибудь совсем новое и ненадоевшее. Я надеюсь,

---

* Шадов был вскоре после знаменитого Потемкинского праздника, бывшего в апреле 1791 г. [Прим. И. Э. Грабаря].

** Это достоверное сведение. См.: *Г. Р. Державин*. Сочинения. СПб., 1868, т. I, стр. 265. [Прим. И. Э. Грабаря].

что смогу это сделать, но только лично. ⟨...⟩До скорого свидания, и надеюсь Вас увидеть снова в цветущем здоровьи.

Ваш *Игорь Грабарь.*

В Митаву я сам предполагал ехать, но теперь не поспею уже. А снять Бироновский дворец снаружи и внутри крайне важно и пикантно. Он никогда и нигде издан не был [15]. Что касается Ziepelhof'a или Zippelhof'a, имения Бирона, где судя по некоторым мною найденным документам Растрелли же строил ему дворец [16] (Митавский тоже Растрелли), то проще всего купить карту генерального штаба ⟨...⟩ Митавской губернии и поискать там, если нельзя будет разузнать в Митаве. ⟨...⟩ Нужны все фасады, какая-нибудь одна или две интересных детали, какой-нибудь торжественный зал внутри, лестница, быть может дворцовая церковь, ворота, портал и т. д. Я для себя тоже смогу взять несколько снимков (3—5).

По поводу вопроса Врангеля насчет Делабартовских акварелей Каменноостровского дворца [17] ⟨...⟩ передайте ему, что я снял их потому, что с них до сих пор были известны только гравюры, довольно небрежные местами, и тут есть много деталей, которые там пропали. Я нашел, что эти акварели очень украсили бы номер, внеся свою прелестную ноту. Ничего больше мне про них неизвестно, и я не могу поручиться, что это безусловно оригиналы, с которых сделаны гравюры, ибо не имел еще времени обстоятельно сличить их с последними. Это, конечно, надо прежде всего сделать. Полагаю, что это все же оригиналы.

Желательны следующие снимки в Митаве.

Дворец Бирона. В нем теперь помещаются присутственные места. Около Митавы в имении бывшем Бирона — Zippelhof или Ziepelhof — тоже дворец.

В Екатеринентале около Ревеля: 1) фасад дворца 2) общий вид большого зала 3) одна стенка в фас, с камином и скульптурами под потолком. Постараться захватить и часть потолка [18].

В Петербурге.

Лестница Меншикова дворца в СПб. Снять наверху.

Католическая церковь на Невском внутри (общий вид).

В Зимнем дворце: a) Иорданскую лестницу; b) Церковь внутри (фас); c) Отдельно маску и орнаменты над окном (два типа).

Армянскую церковь на Невском снаружи (фас), тоже ⟨...⟩ внутри, на Фурштатской — внутри (фас) [19].

265. П. П. ВЕЙНЕРУ

Дугино, 4 авг[уста] 1911 [г.]

Многоуважаемый Петр Петрович,

Мне крайне важно в данную минуту иметь перед глазами общий вид огромной гравюры Алексея Зубова [20], существующий в четырех экземплярах — у Дашкова [21], в Гвардейском экипаже, в архиве Мин. иностр.

дел и в Синоде ⟨...⟩. Синодская гравюра изображает вид Петербурга в 1716 г., а раму составляют 11 отдельных Петербургских и окрестных видов. Из последних желательны те, у которых надписи: 1) Ст. Катерингоф 2) Кронштат 3) Котлин остров; их достаточно снять по 18 × 24 каждую, а самую центральную гравюру, которая длиной более сажени, надо снять на четыре или пять негативов 24×30,— иначе будет мелко. Убедительно прошу Вас ускорить это неотложно, т. к. до получения хотя бы черновых отпечатков этой гравюры мне не имеет смысла ехать в Петербург. Это единственная верная путеводная нить, как я сейчас убедился, а архивская гравюра сбила меня совершенно с толку. ⟨...⟩ Я одновременно сижу и за своей «Историей» и за статьей для «Старых годов». Что касается Митавы, то я совершенно не разделяю Вашего взгляда на немецкость тамошнего дворца Растрелли. Надо же дать что-нибудь новенькое, незаезженное! Ведь все то, что есть в Петербурге и в окрестностях растреллиевского, нам, знающим это, навязло в зубах до чертиков. Вы как хотите, а я пошлю на свой счет моего фотографа, т. к. в «Истории» тоже не хотел бы обойти молчанием этого важнейшего памятника, важного потому, что он один из самых ранних, из сохранившихся вообще самый ранний — еще конца 1730-х годов. Мы и так ведь делаем довольно неизвинительную вещь — ровно ничего не даем из Воронежа, Таганрога и, главное, Азова; в этом последнем работало начиная с 1699 года 6 иностранных инженеров и архитекторов, и там должен быть еще построенный ими собор и монастырь. В сущности, будь «Старые годы» мои, я ни минуты не задумался бы отправить туда Николаевского. Простите, дорогой мой, но я Вас плохо понимаю. Какие-нибудь 200 руб. лишнего расхода, но зато что за невероятнейший по неожиданности материал!

Ваш *Игорь Грабарь.*

На Зубовской гравюре много облаков, а внизу вода. Они, конечно, не важны, хотя, вероятно, все равно выйдут сами собой.

266. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

[август 1911 г.] [22]

⟨...⟩ Первоначально я имел в виду популярную историю,— но потом мне стало ясно, что очень популярным, т. е. для очень широких кругов не может быть книга, состоящая из девяти томов. А делать ни то, ни се не стоит, поэтому надо давать очень научно сделанную вещь, но только поднесенную под изящным соусом. К сожалению, мои сотрудники по допетровской эпохе оказались весьма основательными тяжеловозами, а уж где требовать от першеронов гарцования. Боюсь, что в этом же роде будет и иконопись, но всю живопись надо при внушительной серьезности и неоспоримой научности сделать пофранцузистее [23]. То есть, скажем, в таком же роде, как скульптура, но плюс побольше нижнего этажа, притом, конечно, не в одну кучу (это была большая наша ошибка, и больше моя, нежели Ваша), и по каждому данному поводу особо. Мне нужно только

знать, справитесь ли Вы с допетровщиной (светской, конечно, парсунным письмом и пр.) или хотите только с Шхонебеков и К°[24] начинать. Кроме того, ввиду существования Ровинского необходимо граверов преподнести под совершенно новым соусом, т. е., например, вплетя их незаметно в портрет, когда речь будет о портрете, в «гистории» при гистории и т. д. Очень увлекательно можно сейчас сделать отдел лубка,— можно дать несколько глав и так преподнести, что ахнут за границей. Не хотите ли набросать предварительно схему (не забыв и миниатюру) и особенно силуэтистов и литографов и карикатуристов и еще особеннее дилетантов. Намеченными у меня содержаниями выпусков совершенно не стесняйтесь,— это была лишь самая общая канва, где все подлежит переменам и перетасовкам. Я хочу только непременно оставить отдельный том пейзажа,— который имеет очень самостоятельное развитие[25].

Но самое главное, чтобы получилась не коллекция биографий и картин, т. е. не Иловайский[26], а была бы **эволюция форм,** исследование о движении идей и воплощений их в новые и новые все формы, и главное о возникновении одних форм из других[27].

А затем вот что: нет ли у Вас портрета (т. е. фотографий с них) **Еропкина**[28] (архит.) — я знаю один экземпляр в Москве, **Чевакинского**[29] (откуда взял его Божерянов в Невском проспекте?)[30], Ринальди (барельефа), Камерона[31] ⟨...⟩.

Выставка французов 1812—1912 нужна как манна небесная[32]. Bravo.

Жду ответа. Ваш *Игорь Грабарь*.

Первые три выпуска скульптуры очень интересны, и 3-й, пожалуй, даже не уступит первым двум, но 3-й, конечно, много пониже сортом.

267. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 4 окт[ября] 1911 [г.]

Дрожайший, я бесконечно счастлив, что Вы еще не погибли, как можно было предполагать после столь продолжительного и демонстративного с Вашей стороны молчания и особенно после того, как я получил одно письмо обратно, о чем красноречиво свидетельствует прилагаемый сонет почтальона. Итак, все дело только в стремительном переезде, не ухудшившим ни Вашего драгоценного здоровья, ни необходимого в Вашем положении комфорта ⟨...⟩ Думаю 23—24 быть в Питере, где, по-видимому, мне не суждено будет Вас облобызать и познакомиться с Вашей очаровательной супругой, которую мне Женя Лансере уже совершенно фантастично нахвалил. ⟨...⟩

А еще сверх всего вот что. Взялись ли бы Вы вдвоем с Локкенбергом[33] сочинить и написать великолепный большой плафон тысячи за 2, maximum за $2^1/_2$? Я полагаю, что это сочетание принесло бы русскому искусству один из драгоценнейших шедевров. Какого Вы на этот счет мнения? Меня Локкенберг давно уже просил о работе, но я ничего не

имел, а этот заказ был бы в Петербурге на Английской набережной [34]. Необходим строгий, а не матиссовский штиль, т. е., конечно, среднее между Рафаэлем и Бодаревским [35], или Тицианом и Paolo Sala [36]. Но главное, не будьте провинциальны и отвечайте на письма еще в том же году, в котором они к Вам адресованы.

Прошу Вас, милостивый государь, принять уверение в совершенном уважении и почтении.

Игорь Грабарь ‹...›

268. А. Н. БЕНУА

Сие письмо тем приятно, что ответа на него не потребно.

Москва 24 окт.[ября] 1911 г.

Дорогой мой Шура, мне совестно, что я только сейчас благодарю тебя за присланную с Кнебелем книжку об Эрмитаже [37], которая меня совершенно очаровала. Наш брат такие книжки обыкновенно только проглядывает, даже если они из дружеских рук, ибо читать как-то совсем времени не стало. Проглатываешь их в трамваях и поездах вместе с газетами, а так как мне приходится анафемски часто из своего Дугина ездить в Москву, для того чтобы с своего вокзала ехать на Николаевский и потом еще полчаса по железной дороге до своих построек (больницы etc), то беру с собой целые библиотеки в дорогу. И вот Твой Эрмитаж взял, да вместо того, чтобы проглядеть картинки и просмотреть предисловие, прочел с начала до конца все. Первый сорт, а главное именно то, что нужно и чего никакие Боде [38], надо сказать довольно глуповатые, не дают в своих Führer'ах.

Третьего дня мы тут с Серовым получили огромное наслаждение, и на редкость хорошо провели вечер. Приехал сюда Поль Пуаре [39] и привез с дюжину пробирмамзелек и с сотню туалетов. И все это у Ламановой [40] в ее новом palazzo прохаживалось по анфиладе зал. Черт знает, до чего было хорошо. Он едет в Петербург,— не пропусти.

Выставлять мне все еще противно, и поэтому я «воздержусь» [41]. Понимаешь, совершенно так же противно, как вот Феде Протасову стыдно кажется быть предводителем и сидеть в банке ‹...›. Ну вот стыдно — и все тут. Боюсь идти смотреть Сомовский портрет Генриетты [42], смерть боюсь, потому что слышал, что он еще хуже Носовой [43], а тот нестерпим на мой дилетантский взгляд, т. е. неизмеримо хуже прошлогоднего Малявинского [44], в котором был хоть один живой кусок. Ужасно все это больно. А вот другой Малявинский — Харитоненко с сыном [45] — я тоже видел. Мне не нравится. ‹...› Если прошлогодний был помесью Больдини с Бодаревским и Богдановым-Бельским (заметь: 4 Б!), то этот — Малявина с Сезанном ‹...›. Но самое любопытное, как он его писал. Он приволок с собой на первый же сеанс свой давнишний портрет старухи [46], поставил рядом с холстом и все время на него смотрел во время работы. Харитоненко прямо сгорал от любопытства и, конечно, приставал к Малявину

с расспросами. Тот объявил, что старуха — прямо чудотворный образ, и он уже 12 лет не расстается с ней и возит с собой в вагоне, всюду.— Продайте!— Ни за что: продам — писать разучусь! Т. е. до того в точку попал, что в конце концов за 15 тысяч тот и купил 〈...〉. Знаешь — отличный «anecdote de Beaux arts». Прости за сплетни. Скоро думаю почивать на лаврах и поэтому стал болтливее. Поеду в Италию, а до того числа около 1 ноября в Петербург, где увидимся. Больницу на этих днях уже покрыли и — ей богу,— приятно на душе, ибо не плохо. Ужасно устал, т. к. с апреля до сегодня исчерпал больше версты двухаршинной бумаги на шаблоны и рабочие чертежи и одновременно сидел над историей архитектуры от Петра до нас. В конце концов, кажется, справился и знаю, что Тебе понравится и что Ты даже прочтешь кое-какие места, которые Тебя заинтересуют. А такие будут. Знаю, что кое в чем сделал хуже, чем вышло бы у Тебя, но кое в чем и лучше. Думаю, что не ошибаюсь. Это в той части, которая относится к архивной и новым сведениям. Не знаю сам, как это я влетел в эту чепуху, но едва ли после Петрова [47] кто-нибудь отсиживал 〈...〉 такие архивные мозоли, как я. Прости за болтовню, я, кажется, уже лет 10 не писал ни одного неделового письма, так вот получай это первое.

Целую. Твой *Игорь Грабарь.*

1912

269. А. П. ИВАНОВУ

Дугино, 5 февр.[аля] 1912 [г.]

Многоуважаемый Александр Павлович,

Далекость Вашего Петербургского жилища и анафемское отсутствие у меня времени в мои короткие наезды в Петербург помешало мне связаться с Вами. 〈...〉 С. П. Яремич сказал мне как-то, что Вы не отказались бы написать монографию, посвященную Рериху. Он сказал мне это в то самое время, когда я собирался Вам предложить именно эту монографию, полагая, что она Вам была бы больше других по душе [1]. Если Вы готовы написать ее и имеете, быть может, еще охоту заняться какими-либо другими, то сообщите мне пожалуйста. Что Вы сказали бы, например, о Мусатове. Жаль конечно, что Вы не знали его лично и не жили в Москве, где он вырос и окреп [2]. Мне нужно бы получить листа 3—4 печатных. 〈...〉 Срок конец лета, если можно раньше, то только желательнее. В крайнем случае могу отсрочить и до января 1913 г.

В ожидании Вашего ответа жму руку.

Ваш *Игорь Грабарь.*

270. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 5 февраля 1912 г.

Дорогой Володя, по поводу моей великолепной «подмосковной» могу Тебе сообщить следующие подробности [3]. Возьми с полки 38-й полутом Брокгауза и Эфрона и открой карту Московской губернии. На ней ты найдешь к югу (ровно 5 $^1/_2$ верст от Серпуховской заставы, см. план Москвы, там же) село **Зюзино.** Это и есть мое поместье. Чтобы тебе лучше ориентироваться, посылаю Тебе еще генеральный план всего имения. ‹...› Все имение расположено на горе, поднимающейся сейчас же за селом. Спереди у меня только вишневые сады и никаких построек, которых никогда и не будет, т. к. крестьяне очень дорожат садами — их главным хлебом, благодаря близости Москвы. ‹...› И никогда ни одного дерева они не срубают. На моем участке есть ровное пахотное поле, на котором очень удобно устроить усадьбу. Остальное все сплошь под старым лесом — дуб, береза (лет 50) и изумительной красоты небольшая роща столетних живописных сосен. Москва-река в 4 верстах. Воды в почве на 4 саженях. Строить в этом году уже не хватит пороху, но на следующий год думаю понемногу начать. Земля в таком близком расстоянии от Москвы, да еще на горах — говорят, на несколько аршин выше Воробьевых, во всяком случае последние на глаз кажутся ниже — да еще с красивейшими видами на Москву — ценится очень дорого ‹...›

В марте думаю съездить в Италию [4], а в мае тебе следует приехать и посмотреть родственное поместье и родственную больницу Захарьиных. Если бы не она, то никогда и поместья бы не было.

Целую, *Твой Игорь* ‹...›

271. П. П. ВЕЙНЕРУ

Дугино, 6 марта 1912 г.

Многоуважаемый Петр Петрович,

Посылаю Вам не рецензию на Курбатовский Павловск [5], а нечто вроде статейки, конечно «хронической» вполне. Если бы она оказалась для этого номера слишком велика, то пустите в следующий (апрельский), но тогда лучше дать две-три пояснительные иллюстрации, детали комнат Павловска, которые можно бы снять по моим специальным указаниям. Предоставляю это на Ваше усмотрение.

Я лично предпочел статейку — рецензии: она занятнее и шире [6]. Вторая заметка о Румянц. музее. Вторую часть ее пришлю для апрельского номера [7].

Ваш *Игорь Грабарь.*

272. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 14 марта 1912 г.

Дорогой Володя, ⟨...⟩

Еду завтра, буду 17 утром в Берлине и кажется 19-го в Риме. Там пробуду никак не больше недели, т. е. считая и странствия вокруг. Вообще имею в виду много ходить пешком, если, конечно, погода будет хороша. Как можно меньше ездить в экипажах, а ходить. Например, поднявшись на север, я думаю из Вероны пройти пешком в Виченцу, а отсюда в Падую и из нее в Венецию. Это — единственно настоящий способ и наслаждаться, и учиться, и вообще видеть. ⟨...⟩

Целую крепко. Твой *Игорь*.

273. О. А. и В. Э. ГРАБАРЬ

Христос воскресе
Buona Pasqua

20 марта 1912 г.

Здравствуйте, мои дорогие. ⟨...⟩ В первый же день в Риме оказался отчаянный sirocco, несший тучи пыли, а потом начавшийся дождь, что было лучше. Сегодня ничего. ⟨...⟩ Ходил долго по термам Диоклетиана [8], где все еще продолжается выставка модели Рима и археологическая, которую Ты видел. После завтрака собираемся поездить около Рима — в Вотербо, Фраскати, Тиволи и т. д., а потом я двигаюсь в Мантую на Ассизи, Урбино, Ареццо и Перуджу. Этот путь хочет со мною проделать и Евг. Фр. [Шмурло], а потом я двинусь в Верону, Виченцу, Падую и Венецию. Много времени у меня в распоряжении нет, и приходится в этом отношении быть очень бережливым и расчетливым, иначе ничего не сделаешь из намеченного.

Ваш *Игорь*.

274. И. П. ВЕЙНЕРУ

Vicenca, 7/20 апреля 1912 г.

Возвращаюсь на днях в Москву, после того как розыскал все до одной виллы Палладио [9], которые все сплошь расписаны либо Веронезом, либо его современниками, либо учениками. Привет.

Ваш *Игорь Грабарь*.

275. А. А. ТУРЫГИНУ

Москва, 27 апр.[еля] 1912 [г.]

Милостивый государь Александр Андреевич [10],

Имея в виду в скором времени издать монографию, посвященную М. В. Нестерову [11], я хотел бы, согласно выраженному этим художником желанию, воспроизвести в числе других его картин и «Домашний арест» [12] — произведение, принадлежащее Вам. Не будете ли Вы любезны сообщить, могу ли я направить к Вам моего петербургского фотографа, чтобы он снял с картины фотографию? М. В. Нестеров очень ценит это свое произведение, мне же оно неизвестно.

Прошу принять уверение в совершенном уважении.

Игорь Грабарь.

276. П. П. ВЕЙНЕРУ

Дугино, 19 мая 1912 г.

Конечно, Леонтьевский домик для статьи не дает достаточного материала, а в хронику очень годится. Там начинка лучше архитектуры, которая 3-го сорта и доморощенная [13]. ⟨...⟩ Статейку о моск. зданиях, бывших в 1812 г.,— небольшую и с 10—20 снимками — приготовил. Снимки почти не придется делать. У меня так много, что поделюсь и фотографиями и клише [14]. ⟨...⟩

Ваш *Игорь Грабарь.*

277. А. Н. БЕНУА

Москва, 25 мая 1912 [г.]

Дорогой мой Шура, прежде всего я ужасно счастлив, что пишу Тебе не деловое письмо, несмотря на то, что оно 1) не из-за границы и 2) не открытка Красного креста или «собственная» [15]. А пишу только потому, что сейчас узнал от Кнебеля, что Вы собираетесь устроить pied à terre * в Венеции (bravo!) и Ты будешь скитаться, конечно, по окрестностям Венеции, чему я ужасно рад. Но тогда я мог бы Тебе быть весьма полезен, поэтому черкни, верно ли это, и я надаю Тебе множество добрых советов, за которые Ты часто будешь меня поминать добром. Я изъездил — или, вернее, исходил пешком, что и Тебе советую,— весь путь от Вероны до Венеции и все к северу и югу на 50—60 верст. Теперь итальяшки выпустили такие карты (per automobilisti, ciclisti etc.**), что пальчики оближешь. Кроме того, есть еще специальная карта только ок-

---

* пристанище (*фр.*).
** для автомобилистов, велосипедистов и т. д. (*ит.*).

рестностей Венеции. Я по книге Palladio 1570[16], где он точно обозначает топографию своих вилл и имена живописцев, их расписывавших,— розыскал все до одной виллы. Надо Тебе купить себе еще **Burger.** Die Villen des Andrea Palladio[17] (чтобы не искать того, что уже уничтожено). Но черкни мне слово, и я подробнейшим образом напишу Тебе все пункты, где я был, с характеристикой, а главное, где какое достать разрешение. Ты знаешь, я до того пьян все еще от этих впечатлений, что ужасно хочу — как настоящий пьяница (а они все бескорыстны) — чтобы и Ты в лоск надрызгался. Такого бесконечного счастья я уже давно не переживал, как в эти 5 недель вокруг Виченцы.

Целую Тебя в уста, Анну Карловну в ручку и поздравляю заранее с чудесно проведенным летом.

Твой *Игорь Грабарь*.

278. А. Н. БЕНУА

Дугино, 13/26 июня 1912

Дорогой Шура, сейчас мне привезли из города Твое письмо, очень меня обрадовавшее, но и немножко огорчившее. Мне как-то не приходило в голову, что Вы, горожане, вырвавшись из котла, в котором целый год жаритесь в собственном соку, не сразу приобретаете охоту прыгать, кувыркаться и вообще всячески резвиться и вести себя неприлично от восторга. Насколько я мог заключить из Твоего письма, вашему брату приходится сперва выжидать, пока стечет сок, а потом уж помаленьку разминаться. Я бы очень хотел, чтобы Ты совсем размялся, легко ходил взад и вперед и шутя размахивал уже руками и мотал во все стороны головой, когда до Тебя дойдет это письмо. Нельзя же ведь в самом деле жить с семьей в Венеции и видеть траву только в Giardino públlico, да на Lido. Я совершенно убежден, что если бы Ты сделал из Венеции несколько Ausflug'ов *, то Ты нашел бы очаровательный уголок, и даже палладиевскую виллу, которую мог бы нанять на лето. ⟨...⟩ Из Венеции произведи следующие Ausflug'и.

1) На Riva degli Schiavoni в числе многих других пристаней есть и та, откуда отходит пароход в **Fusina.** Это устье Бренты, реки, на которой много палладиевых и иных вилл. Это — самое удобное сообщение с Падуей, т. к. поезда туда ходят довольно редко, и дорога там скучная, а пароходики идут чуть не каждые полчаса, причем установлена точная correspondance с электрическим трамваем от Фузины до Падуи. Так вот, возьми билет на пристани прямо до **Malcontenta**[18]. ⟨...⟩ и через час Ты увидишь одну из поразительнейших вилл Палладио — у самой станции в Malcontenta. Она вся расписана, но была забелена, и теперь новый собственник расчищает, и там есть божественные куски. ⟨...⟩ Вообще по

---

* экскурсий (*нем.*).
** пересадка (*фр.*).

этим виллам оказывается, что венецианскую живопись по музеям узнать нельзя и вообще qu'elle est à refaire * — ее история. Но Malcontenta — это только очаровательная прогулка, и там Ты не найдешь себе Монтаньолы [19]. Но в другой раз предприми такую поездку.

2) Поезжай в Castelfranco, выезжай при этом рано утром и остановись на часок-другой в **Piombino.** Это одна из первых остановок. Там Ты издали увидишь уже со станции потрясающую виллу Палладио [20]. Роспись малоинтересная, но твердая (вероятно начало 17-го), но вилла стоит поездки. Никаких разрешений предварительных не нужно ни для Malcontenta, ни для Piombino. В первой управляющий, во второй владелица, прелестная старушка, последняя в роде, милая и гостеприимная. Из Castelfranco Ты можешь на извозчике съездить в **Fanzolo** [21] — виллу, расписанную всю Zelotti, и в **Maser** [22] — виллу, расписанную Paolo Veronese — обе палладианские. Теперь легко проникнешь в обе, ибо там живут хозяева, в первой все еще conte ** Emo, для которых Палладио и строил, а во второй principe *** Giacomelli. (В Maser ближе всего попасть из **Cornuda,** станция за Castelfranco, а в **Fanzolo** есть тоже станция, так что всю поездку можно сделать по железной дороге.)

Но самое главное — это поездка из Виченцы в **Thiene** [23] (часа 2 езды на север по жел. дороге), где в castello **** Colleoni (подумай только: senatore Colleoni жив до сих пор) дивные фрески Веронезе и Zelotti, а оттуда на извозчике в **Lonedo.** Это Ты должен видеть, ибо единственный в мире пейзаж по красоте и две виллы Палладио [24]. Обе принадлежат conte Piovene. Зайди в магазин синьора **Raschi** рядом с albergo di Roma 1* на corso 2* и кланяйся ему от меня. Он немножко и писатель, и издатель, и главное — Вичентийский патриот и всех знает. Он сведет Тебя к Piovene и Colleoni и собственнику знаменитой виллы **Caldogno** [25] (P. Veronese), куда ездят прямо на извозчике (höchst wichtig 3*!). Если будет охота и время, то поезжай из Thiene на извозчике так: в Lonedo, а оттуда в **Monotecchio Precalcino** и **Dulvilla.** В первом дивная villa Palladio [26], в которой теперь крестьянин живет,— casa Conesera. А если еще будет время, то поезжай на трамвае в Montagnana (остался главный корпус от Palladio [27]), городок с старыми стенами, а на обратном пути остановись на станции **Poljana** [28]. Это стоит. Palladio и чудесно.

Я хочу обо всех этих вещах состряпать что-нибудь для «Старых годов», ибо стоит того [29]!

Обнимаю крепко. Твой *Игорь Г.*

---

* что она подправлена (*фр.*).
** граф (*ит.*).
*** князь (*ит.*).
**** замок (*ит.*).
1* гостиница «Рим» (*ит.*).
2* проспект (*ит.*).
3* величайшей важности (*нем.*).



Игорь Эммануиловичъ Грабарь
Овчинниковъ пер. д. Мещериной
Москва

ИСТОРІЯ
РУССКАГО
ИСКУССТВА

22 июня 1912

Дорогой Илья Семенович

Когда я был у Вас в последній разъ Вы говорили, что мой шестидесятилетній фотографъ может работать въ галерее и в другие дни, кроме понедельника, от 4—6 часов, почему я и вызвалъ фотографа определенно объявивъ ему возможность работать и в эти часы. Сейчас я былъ въ галерее и, переговоривъ с Е. М. Хрусловым и Н. Н. Черногубовым, пришелъ къ убежденію, что в эти два часа все равно многаго не сделаешь и задерживать изъ-за этого народъ, конечно, не желательно. Но вотъ по поводу вопроса о растекленіи. Я хотелъ бы думать, что заслужилъ некоторыя правъ на минимальныя преимущества, какія мне можно было бы предоставить по сравненію с разными литературными-коммерсантами, гравёрами, газетчиками и т. п. Я понимаю с другой стороны также и то, что расстеклить картину, на застекленіе которой еще вчера было положено много труда.

Письмо И. Э. Грабаря — И. С. Остроухову на бланке издания «Истории русского искусства». 1912 г., ЦГАЛИ

279. С. К. МАКОВСКОМУ

Дугино, 1 авг.[уста] 1912 г.

Многоуважаемый Сергей Константинович,

⟨...⟩ По поводу главы из моего «Серова» я вполне разделяю все Ваши соображения и доводы в пользу того, что появление ее в «Аполлоне» нисколько не повредит книге [30]. Об этом мы с Вами говорили уже в свое время — помнится, у Вас, в Царском,— и я с тех пор не имел никаких оснований изменить на этот вопрос свой взгляд. Если я до сих пор не дал Вам этой главы, то только потому, что у меня, в сущности, ничего не готово, или, вернее, готово все, но его надо от начала до конца переделать. Это тот самый текст, который я читал Серову незадолго до его кончины [31]. ⟨...⟩

Думаю, что в конце сентября я мог бы дать Вам эту главу, книгу же, конечно, выпущу позже,— иначе это не имеет смысла. Думаю, что она раньше ноября никак не выйдет,— но сделаю зато все, чтобы к годовщине смерти выпустить; если бы даже пришлось пожертвовать одной или двумя трехцветками.

Крепко жму Вашу руку.

Ваш *Игорь Грабарь.*

280. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 5 сент.[ября] 1912 г.

Дорогой Володя, надо сознаться, что переписку нашу никак нельзя назвать «оживленной». Я точно в угаре от бесконечной работы, и сам не понимаю, как все же в конце концов поспеваешь делать все, за что взялся.

У меня на днях хватило (наконец-то!) мужества отказаться еще от одной обузы, которую мне навязывали: от лейпцигского (немецкого) Брокгауза [32], в котором мне предлагали редактировать русское искусство.

Крепко целую. Твой *Игорь.*

281. А. Н. БЕНУА

Дугино, 26 окт.[ября] 1912 [г.]

Дорогой Шура, по-видимому, прецедент **Жилярди — «Старые годы» — Бенуа — Грабарь** [33] привел Тебя к убеждению, что я считаю единственно мне принадлежащими все темы по части художеств на всем земном шаре, и всякую новую книгу по искусству не только не приветствую, но еще и браню на чем свет стоит, ибо она есть посягательство на мой приоритет и мои какие-то там «открытия». Неужели Ты меня в самом деле считаешь таким безнадежным олухом и беспросветным идиотом?

Когда мне Аргутинский сказал, что Ты собираешься издать какое-то большое исследование о Zelotti, то я просто не поверил и сказал ему, что он что-нибудь напутал, ибо не нам с Тобою, заваленным по горло всякими неотложными и срочными делами, под силу не то что справиться, но и приступить к работе. Для этого нужна работа какого-нибудь Venturi — и то не отца [34], а сына [35]: старик уже тяжел на подъем,— да еще нужно просидеть несколько лет подряд в Италии и перерыть все архивы разных Piovene, Colleoni, Barbaro, Mocenigo [36] etc. Сам я никогда, конечно, и не мечтал издавать Zelotti, а собирался только заняться Palladio и его виллами, причем, конечно, Zelotti пришлось бы играть в них огромную роль, т. к. я имел в виду давать много росписи *. Ко мне обратились две больших фирмы, одна итальянская и одна немецкая, с предложением сделать большой увраж на эту тему (о моих упорных скитаниях в поисках Palladio, благодаря Pica и Seemann'у, стало кое-кому известно). Я наотрез отказался, ибо, во-первых, очень утомлен всякими издательскими предприятиями и хочется быть от них подальше (как и от выставок), во-вторых, приятно делать наконец что-нибудь не для издателей и не для выставок, а только для самого себя (почему и хотелось бы с весны начать постройку собственной виллы в Zuzino — dintorno ** di Mosca, дабы оную скорее расписывать), а в-третьих, при моей страсти добираться до корней самому мне этой книги не окончить, хотя я проживу до 98 лет, а сына-помощника у меня, к крайнему — и ведь: искреннему — огорчению не будет. Таким образом, если бы Ты мог родить хоть какую-нибудь махонькую книжку на любую часть изо всех этих тем, то я был бы только сердечно рад и счастлив, что хоть кто-нибудь наконец принимается за то, что для меня лучше и дороже всего на свете. Милейший Вейнер с Твоих слов тоже вообразил, что я чуть ли [не] прямо для «Старых годов» готовлю статью о Polladio. И не думал. Если бы мне удалось сделать что-нибудь не слишком легковесное, за что было бы не очень стыдно перед Европой, то я легко нашел бы московского толстосума-издателя и выпустил бы по-русски и по-французски с такой роскошью — гелиогравюрами, трехцветками etc., — какой Palladio, Veronese и Zelotti заслуживают. Но, во всяком случае, сделал бы это только на 98-м году жизни. Для меня совершенно ясно, история Венецианской живописи est à refaire ***. Т. е. больше, чем что-либо другое в истории живописи, больше даже, чем le cas Rafael — pienú del vage — Giulio Romano e tutti quanti ****. Все было как будто ясно, а теперь для меня снова потемки. Меня очень интригует, как Ты ко всем этим опасным местам подъедешь. Кстати, мне бы очень хотелось написать большую статью в «Старые годы» о Твоей «Истории живописи», но я все

* Но роль эта — только третьестепенная: много снимков, и никаких сведений. Кроме того же Palladio, Ridolfi [37], Boschini [38] и т. п. [Прим. И. Э. Грабаря].

** около (*ит.*).

*** должна быть написана заново (*фр.*).

**** случай Рафаэля — совершенство красоты — Джулио Романо и т. п. (*фр., ит., лат.*).

жду окончания тома[39]. Когда это будет? И кроме того должен Тебе сказать, что было бы приятно получать ее. Полагаю, что у нашего брата должно бы быть нечто вроде круговой поруки по части обмена изданиями.

Будь добр, пришли мне поскорее мои карты, которые Тебе были вручены в Венеции или Виченце[40]: дозарезу нужны для разной архитектурной молодежи, которая наконец туда двинулась: тянут[ся] прямо как журавли на юг, огромными стаями, и все в Виченцу. Какие счастливые! Строительный сезон кончился, и все тянут, а я от постройки — к Кнебелю. И неужели так будет всегда?

Целую крепко. Твой *Игорь Г.*

282. А. Н. БЕНУА

Paris, 14 nov. 1912 г.

Дорогой Шура,

Я Тебе послал кое-что из последних воззваний Маринетти[41], которыми он засыпает буквально. Во всяком случае — любопытно. Пишу Тебе еще по поводу общества, которое здесь образуется и хочет выставлять в новой зале (очень большой, огромной) у Manzi[42] (бывш. Гупиль) на l'Evèque. Там уже были только что выставки группы Дюран-Рюэля[43]. Но ведь знаешь, каждый день группы растут и растут, ибо стало ясно, что в больших салонах никто ничего не видит и все понемногу переходят на миниатюрные; таким образом круглый год выставки — тем лучше... Мне поручено пригласить Тебя; средства даст Manzi — или ручается. Уже есть Raymond Woog, d'Espagnat, Drian, молодая Lalique (оч. талантливая), Prenud Real и др., приглашают Dresa, Blanché, Vouillard, Bonnard[44], меня. Будет много молодых тоже. Напиши, как относишься к этому? Когда все станет на твердую почву, получишь официальное извещение[45]. ⟨...⟩

Будь здоров — целую. Если что нужно, напиши, с удовольствием Тебе устрою. До свиданья где-нибудь в «черте оседлости» — ибо когда-то Петербург увидит меня!

Твой друг *И. Гр.*

283. В. А. РОЗЕНБЕРГУ

Дугино, 18 ноября 1912 г.

Милостивый государь Владимир Александрович[46],

Будучи весьма ненадежным в делах газетной «быстроты, натиска и глазомера» и рискуя слишком долго потеть над специальной срочной статейкой о Серове, я предложил бы Вам для фельетона две главы из моей монографии, как водится, фатально запаздывающей к годовщине смерти и имеющей родиться не раньше февраля. На мой взгляд, эти две

ИГОРЬ ЭММАНУИЛОВИЧЪ ГРАБАРЬ

Москва Овчинниковъ пер., д. Мещериной

Визитная карточка И. Э. Грабаря. ЦГАЛИ

главки имеют в достаточной степени самостоятельное значение [47], чтобы оправдать их предварительное появление в розницу, перед тем как их можно будет получать оптом (ибо две или три другие появятся одновременно в «Аполлоне»). ⟨...⟩ Прошу принять уверения в совершенном уважении.

Игорь Грабарь.

284. С. К. МАКОВСКОМУ

Дугино, 3 декабря 1912 г.

Дорогой Сергей Константинович,

Корректуру я уже отправил Вам вчера.

Что касается ухода Остроухова, то это гораздо большее горе, чем многие думают, ибо, несмотря на травлю со всех сторон, этот человек делал свое дело так, как дай бог всякому. Заместителя я не вижу [48]. И попечитель галереи и все члены совета не назначаются, а выбираются думой. Попечитель — огромная шишка в Москве,— один из самых видных и почетных постов. Пожалуй, после городского головы нет фигуры более видной.

Для Москвы это гораздо больше, чем для Петербурга директор Эрмитажа. Попечителем, мне кажется, очень бы хотел сделаться Н. И. Гучков, имеющий мало шансов пройти снова в головы. Вообще же для попечителя нужно иметь солидную мошну, ибо это становится в копеечку. «Репрезентация» прямо анафемская. Что касается меня, то единственно о чем бы еще могла быть речь, это о моей кандидатуре в члены совета, где

за уходом Остроухова не остается ни одного художника, чего, кажется, по уставу нельзя [49]. Но если бы даже об этом вопрос и поднялся — в чем я безусловно сомневаюсь,— то мне совершенно не до того [50]. Я вообще самым откровенным образом плюю на всякие общественные обязанности, притом совсем не потому, чтобы презирал все это, и вовсе не для «жеста», который, кстати, был бы довольно дешевеньким. Просто я люблю сидеть в деревне, а главное не иметь никаких обязанностей. За много лет я черт знает каким образом втянулся в одно общественное дело,— был выбран в члены Комитета по постановке памятника Муромцеву [51]. И вот потерял уйму времени и немало энергии, чтобы против десятка олухов воевать и неизвестно для чего донкихотствовать. Ей богу, скучно!

Так хорошо делать, что хочешь, а не то что нужно и полезно и важно. И кто знает, не важнее ли делать именно то, что хочется делать, а все остальное посылать к черту!

Но так как, во-первых, это уже философия, а я ее терпеть не могу, и, во-вторых, уже три часа ночи, а я ложусь в 11—12, то позвольте Вам от всей души пожелать покойной ночи.

Искренно Ваш *Игорь Грабарь.*

285. П. И. НЕРАДОВСКОМУ

Дугино, 12 дек. 1912 г.

Многоуважаемый Петр Иванович,

Был бы Вам очень благодарен, если бы прислали мне списочек всех вещей Серова, имеющихся теперь в Музее Ал. III. Хотелось бы принять для посмертных произведений названия, принятые и Вами, чтобы не получилась ненужная и вносящая путаницу разногласица. ⟨...⟩

Что касается монографии Иванова, то Ваше весьма красноречивое молчание убедило меня в том, что я ошибался, полагая возможным найти какой-нибудь выход из создавшегося для Вас несколько щекотливого положения между двух стульев.

Поэтому я, чувствуя всецело именно себя виноватым в создавшемся положении, хотел бы Вас освободить из него и прошу Вас считать себя по вопросу об ивановской монографии со мною ровно ничем не связанным [52].

В конце концов Александр Иванов заслуживает и малой, и большой, и средней книги и их выдержит.

Зная Вашу роковую письмобоязнь, я не прошу Вас отвечать мне, но очень просил бы только прислать список серовских вещей.

Жму Вашу руку Ваш *Игорь Грабарь.*

286. А. Н. БЕНУА

Дугино, 13 дек.[абря] 1912 г.

Дорогой Шура, так как я уже без малого год не был в Петербурге, то имею Тебе очень многое порассказать, почему и полагаю, что это письмо может выйти очень длинным, в чем и прошу меня заранее извинить. Пишу же Тебе прежде всего потому, что только что прочел залпом все Твои фельетоны и заметки в «Речи», которую наконец-то — свинство, до чего поздно! — выписал, начиная с августа этого года. Я наотрез отказался от нескольких очень заманчивых и для души и для кармана предложений, сводившихся к тому, чтобы я попытался сделать здесь что-нибудь вроде того, что Ты делаешь в Петербурге — т. е. зарылся в газету [53]. Отказался я, **во-первых,** и главным образом потому, не могу не чувствовать, что буду делать это дело во сто раз хуже Тебя, т. е. в конце концов не многим лучше других «художественных писак и дармоедов». В этом я особенно ясно убедился сейчас, после того как сразу, точно книгу «Александра Бенуа. Первый сборник статей. СПб., 1913», — прочел все эти фельетоны. Серьезно, я получил впечатление именно книги и книги чертовски занимательной и, главное, не столь «газетной», как об этом можно было бы думать. Ничего подобного я сделать не могу: просто этого сорта пороху нет в моей пороховнице. Я даже не знаю, что у Тебя в этой книге лучше всего. Впрочем, я знаю, что хуже всего: музей Александра III в Москве [54]. Я не только чувствую, но просто знаю, что Ты сделал нехорошо, поместив этот выпад. 20 лет жизни ухлопал на это дело человек, действительно ровно ничего не чувствующий и не понимающий в искусстве, ничего не знающий и этим очень вредный, но ухлопал он их потому, что, честное слово, донкихотски любил эту свою идейку, это создание [55]. Ведь и денег то не было, он же их «изыскал», он шел на чертовские унижения, лебезил, клянчил, подхалимствовал, чтобы добыть еще и еще лишнюю тысяченку, которую иначе-то ведь и не дали бы. Но главное-то еще другое. Крылатое словечко «мраморный ящик для гипсовых фигур» [56], пущенное в свое время, как много других почтенных и острых слов, до того истерлось, что у меня бы не хватило просто храбрости еще раз пускать его в оборот, теперь, когда оно — истина Брешок-Брешковских. И я крепко пожал года три тому назад руку Серову, когда узнал, что он каждый день туда ходит хоть на часок и наслаждается, понимаешь: форменно наслаждается. И я заметил, что ему было даже чуть-чуть стыдно в этом сознаться, потому что «тонкие люди считают это признаком мещанского, плебейского вкуса». И он был очень рад, что нашел во мне ярого единомышленника. Он отчасти потому и поехал в Грецию, что насмотрелся ее в Москве, но и после Греции постоянно туда ходил [57]. Когда я в первый раз увидел в Лувре мулаж «Возничего» [58], я был потрясен и при этом ни минутку не сомневался, что это оригинал. Когда через день я узнал, что это мулаж, ей богу, я наслаждался им не меньше. И не боясь и не стыдясь никого на свете, даже самой утонченной разновидности эстета,

я должен сознаться, что третьестепенный оригинал — вот весь тот хлам, который покупают снобы в Риме: куски ремесленных рук, носов и ушей — что все это от лукавого,— настоящий снобизм музеизма и мертвечина, а хорошее собрание муляжей — самая насущнейшая потребность нашего времени — времени, когда действительно начинает — ей богу, я в это верю! — шевелиться миллионная масса, до этого совершенно дремавшая. В музее бывает по праздникам до 3000 человек,— это, видишь ли, не очень «наплевать». Но, однако, все это бесконечная тема, и я ушел в сторону, хотя и не слишком далеко. Вот именно потому, что родилась у миллионов какая-то страсть — да пусть даже просто любопытство,— узнать что-нибудь по части искусства, я теперь вижу, что был неправ, когда думал, что, **во-вторых**, нет никакого проку, ни смысла в писании в газете **нашему** брату. Теперь я вижу, что весьма есть и что надо бы, чтобы побольше писали. Кроме «Речи» нет ведь ни одной газеты, которая не то чтобы порядочно писала об искусстве — об этом и думать нечего,— но хотя бы просто **вообще** писала, т. е. отводила den bildenden Künsten * хоть половину того места, которое отводится театру или музыке.

Приезжал сюда Аргутон и объявил, что Рябушкина в Петербурге смарали и отпели: выставка — сплошной хлам, да и художник-то хлам. Я обозлился и с дуру вообразил, что это Ты с чего-то взял этот тон, ибо знал по-прежнему, что Аргутинский всегда верный барометр настроений на Адмиралтейском канале 31. Прочел все, что было в «Речи» о Рябушкине, и облегченно вздохнул [59]. Очень хорошо об Академии: найден и тон, и мысли, и даже пафос [60]. Могу внести маленькое дополнение: Ты, очевидно, не был уверен, имею ли я какое-нибудь звание.— Никакого, дорогой мой. Я вырвался из Репинской мастерской, как только меня туда перевели, не написавши ни единого этюда, и прямо поехал в Париж. (Это уже окончательная поездка за границу была.) Все мои бумаги так и застряли в Академии, и я даже не знаю, имею ли я право на какое-нибудь скромное званьице неклассного художника. Звания, во всяком случае, не имею никакого.

Превосходно о Москве [61], об Италии [62] и Венеции [63]. Очень хорошо, прямо блестяще объяснение паолосализма и футуризма, и главное, их совместное существование. А затем вот еще очень хорошо — о Марфельде и Гостином дворе [64]. Чувствую огромное угрызение совести оттого, что не выписал раньше. Но сам я все же нигде в газете писать не стану, несмотря на всю убедительность этих ярких доказательств того, что писать бы следовало.

Ты, конечно, знаешь об уходе Остроухова. Ужаснейшая балда. Он наврал, кстати, с три короба Философову, а тот и брякни все в «Русском слове», не разобравши толком [65]. Ты пойми ведь, что случилось. Недели три-четыре тому назад приходит ко мне расстроенный Щербатов и объявляет, что он уходит из совета галереи из-за тупости и деспотизма Остроухова [66]. Оказывается, он купил одну вещь Кузнецова [67] (превосходную) на выставке «Мира искусства» для Третьяковки, но Остро-

* изобразительному искусству (*нем.*).

ухов наотрез отказался взять.— «Пока я в галерее, Кузнецова там больше не будет!»[68] Щербатов считал, что он успел взять (до открытия выставки, т. к. Остроухов появился позже) вещь, которая могла уйти, но думал, что следовало бы купить даже две, а тут такой афронт! Я же полагаю, что надо было три купить[69] и штучки четыре Рериха и Сапунова[70]. Словом — старая история: «в галерее у нас уже есть Левитан со снегом, значит еще снег — лишний»! Ну что ты с таким человеком поделаешь. Одновременно Щербатов привез из Петербурга 12 вещей Рябушкина, буквально за гроши «для представления Совету». Но заплатил, конечно, свои деньги. Только после долгих уламываний Остроухов взял две вещицы[71]. Картину «Едут» (с сараем), которую я видел и которую считаю бесподобной, несмотря на явно скучную и явно, между прочим, нарочито так трактованную «бездарную» живопись,— не взял. Это за 1000 р., когда ее кто угодно за 5000 возьмет. Я сказал Щербатову, чтобы он держал ее крепко, несмотря на угрожающие письма Беляева и даже не страшась суда, ибо верю, что мы ее всунем в Третьяковку[72]. Так вот видишь, озлобленный, он решил уходить, а вдруг ушел сам Остроухов. Спрашивается, должен ли Щербатов уходить или нет? Философов намекает па малодушие и требует его выхода «из сочувствия». Да, черт возьми, ведь он и выходить-то хотел из-за Остроухова, а не в силу сочувствия ему. Теперь он говорит, что ни за что не выйдет. Не хочет уходить и Третьяков, говоря, что уходить сейчас преступно[73]. Гласные зовут меня, и так как Третьяков поклялся быть во всем согласным, то если бы даже двое попали черт знает каких черносотенных, то и тогда наши 3 голоса вершили бы всем. Да и Алекс. Павловна что-то не присылает телеграммы из Биаррица о выходе! Я идти не хочу: не имею ни времени, ни охоты, а главное знаю, что надо чертовски работать и все перевернуть вверх дном. Ведь надо быть ослом, чтобы не видеть, что это не музей, а сарай, почти Щукинский музей в Грузинах[74]. И это после всех последних перевесок. Серова ищи в семи залах, например, Репина в **девяти**, Васнецова в **десяти**! Надо же до того обалдеть, чтобы утверждать, что лучше быть не может и все идеально! «Ведь вот умный человек, а дурак!» — это поистине одна из самых метких и злых характеристик Серова.

Щербатов написал ответное письмо в редакцию, ему обещали напечатать, но не напечатали. Объясни Ты Философову, хоть по телефону, что его подвели.

В Москве очень много говорят в кругах меценатов и снобов о том, что наконец-то есть pendant к «Даме в голубом», это — «Дама в красном»[75]. А. В. Морозов[76], по заказу которого она написана, говорят, завещал ее Третьяковке с условием хранить ее в отдельном зале, на манер Венеры Милосской[77]. «La salle de la dame en rouge». Ведь вот какая радость, что наконец-то Сомов дошел, что он «вроде Айвазовского», но и какое это глубокое несчастие. Эта «Дама в красном» неизмеримо хуже не только Носовой[78], но и прекрасной Генриетты[79]. Я готов был провалиться сквозь землю, когда ее увидал. Никто этого не видит, ну и слава богу, ну и радость, но какое же это несчастие, что там никто ничего

и не понимает! Не я, конечно, стану разубеждать этих людей и свергать в их глазах Сомова. Его не свергнешь, но что-то все мы, по-моему, должны бы предпринять, чтобы как-то и чем-то помочь ему. Ведь это пал не Дубовской [80] или Кузнецов Одесский [81], а Сомов. Думаю, что именно теперь была бы как нельзя более кстати его монография. Боюсь, что Тебе совершенно не до нее,— скажи откровенно: не можешь или не хочешь,— пусть сделает Яремич или еще кто-нибудь, но сделать необходимо и откладывать не следовало бы [82].

Ну будь здоров; как думал, так и вышло: накатал целый фельетон.

В конце января или в начале февраля думаю махнуть в Петербург, а на пасху, как водится, в Северную Италию.

Обнимаю крепко. Твой *Игорь Г.*

287. А. Н. БЕНУА

Дугино, 18 дек.[абря] 1912 г.

Дорогой Шура, я занят сейчас списком произведений Серова и встретился с одним затруднением, которое Ты легко можешь устранить. На второй выставке «Мира искусства», в янв. 1900 г., были его три автолитографии. Я был тогда за границей и выставки не видал, мне же известны только три его автолитографии-портрета — Глазунова, Нурока и Остроумовой [83]. В общем оглавлении «Мира искусства» за 1901 г. помечена еще одна автолитография его — портрет Репина (прилож. к стр. 89), но в моем экземпляре почему-то ее не было [84]. В оглавлении 10-го номера 1901 г. снова значится портрет Репина работы Серова, но уже стоит в скобках — фототипия. Однако и этой фототипии в моем экземпляре не было. Не можешь ли Ты мне объяснить, что эта за путаница [85].

И, кроме того, еще вот что: что это за офорт «В деревне», сделанный Серовым по заказу «Мира искусства» и бывший на той же 2-й выставке? Не та ли это заставка с вороной на заборе, которой открывается посвященный ему номер? Но это не похоже на офорт.

Накопец, что у Тебя есть из вещей Серова? Я помню только маленький этюд не то Ораниенбаумского, не то еще какого-то дворца и, конечно, портрет Анны Карловны? Есть ли какая-нибудь карикатурка и нельзя ли достать его карикатуры у Василия? Думаю, что непременно следовало бы воспроизвести целый ряд их в монографии,— они чертовски пикантны и очень его самого рисуют.

У меня набралось больше 200 иллюстраций к Серову и книжка выходит много увесистее «Врубеля».

Нет ли еще у кого-нибудь Серовских мелочей — этюдов, рисунков и пр. Хотелось бы отметить их в списке, который ведь чем полнее, тем лучше. Я месяца три потел над Левитановским [86] и конечно тем не менее пропасть не включил туда. Между прочим и Твоих Левитанов, если таковые у Тебя имеются.

Обнимаю. Твой *Игорь Г.*

288. П. И. НЕРАДОВСКОМУ

Дугино, 29 дек.[абря] 1912 г.

Дорогой Петр Иванович, вот что я Вам скажу: приезжайте завтра, в воскресенье поездом 9.40 утра по Московскому времени ко мне. Этим же поездом приедет из Москвы Борис Никол. фон Эдинг, помощник хранителя Румянц. музея, автор трех монографий русских городов, имеющих выйти (под моей общей редакцией и в издании Кнебеля) в течение лета — Ростов — Углич, Ярославль — Романов-Борисоглебск и Кострома [87]. У меня Вы увидите огромный материал, снятый им в течение минувшего лета, когда он ездил с моим фотографом и привез множество фотографий фресок, икон и т. д. ⟨...⟩ Чудесно встретите с нами Новый год, да еще съездим в кое-какие старые церковки. А санная дорога — восхитительна.

Как говорится, не упускайте случая: ей богу, жалеть будете.

Вокзал Павелецкий (Саратовский тож), платформа Герасимово.

Фон Эдинг — юноша, блондин, розовые щечки, почти только пушок или самые махонькие усеночки на губке, высокий, худой и возможно что в студенческой форме.

Жму крепко руку и если не приедете, то — с Новым годом!

Ваш *Игорь Грабарь*

1913

289. И. С. ОСТРОУХОВУ

Дугино, 9 января 1913 г.

Ваше Превосходительство Милостивой Государь мой и благодетель Илья Семенович, здравствуйте.

Хотя мне доподлинно известно, што Вашему Превосходительству доставляется от издателя «Русских ведомостей» господина Коллежскаго советника и кавалера Соболевского [1] ексемпляр сего знатнейшаго тиснения, в коем и моих трудов две статеечки в номере от 21 минувшего ноября и в номере ж от 23 того ж месяца о господине академике Серове отпечатаны были, однако ж из письма Вашего я не преминул усмотреть, что вы о них читать не изволили по елику не приметили в таковых, что я на нарочитое сочинение славнейшаго тоя же академии профессора исторической и портретной живописи кавалера Ильи Ефимовича Репина дважды ссылаюся, то по сему смелость приемлю послать Вашему Превосходительству вышеписанные два нумера на прочтение [2].

Что ж до сочинения господина Муратова [3] касающее, то я с преве-

ликою радостию прочел вашего Превосходительства об оном суждение, поколику в делах сих окроме вас никто ж того отменнова рассуждения произвождением, а паче того критикацыи иметь не может.

Вашего Превосходительства нижайшей слуга и вечной молитвенник дворенин

Игорь Грабарь. ⟨...⟩

290. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 18 янв[аря] 1913 г.

Дорогой Степан Петрович, быть может, Бенуа уже успел Вам сообщить о результате наших с ним бесед и моих переговоров с Кнебелем, в которых главное место было уделено Сомову, Александру Бенуа и главным образом С. П. Яремичу [4]. Дело в том, что я имею опять на Вас виды и хотел бы навалить па Вас симпатичнейшее дело по составлению двух монографий — Сомова и Бенуа. Плата на сей раз — это и было главной темой переговоров с Кнебелем — увеличена вдвое против той, которой столь скудно были вознаграждены Ваши титанические «труды и дни», подарившие Россию Вашим «Врубелем». Гонорар 200 р. за печатный лист, т. е. за 36000 букв. Вы можете начать с Бенуа, который в Питере, и в случае Вашего согласия я немедленно посылаю Вам все его «dossier» и — т. п. материалы, которые в свое время он мне дал для своей монографии. Остальное он дополнит Вам. Кроме того пришлю весь комплект наших клише. Что касается Сомова, то все отпечатки должны быть уже у Бенуа в Петербурге. Как только Сомов появится в Петербурге, Вы можете его интервьюировать в свою очередь. Просил бы, во всяком случае, сдать мне одну книжку в мае, а другую осенью,— если это для Вас приемлемо.

А затем поручаю себя молитвам Вашим и неусыпным Вашим заботам о русском просвещении. ⟨...⟩

Ваш *Игорь Грабарь.*

291. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 29 января 1913 г.

Дорогой Степан Петрович, очень Вы меня порадовали Вашим согласием взяться за монографию Бенуа и Сомова. Первую я рассчитывал писать сам, а вторую — Бенуа, но мы оба до такой нестерпимой степени оказались заваленными разными нотариально законтрактованными делами, что об этом сейчас и думать, конечно, нечего. ⟨...⟩ Посылаю Вам одновременно с этим письмом все «дело Бенуа». Это, во-первых, отчет о моем интервьюировании его в Париже в 1906 г. (ужасно плохо написано, в чем и приношу все свои извинения,— но кто же его знал, что не я буду пользоваться моими каракулями?), а во-вторых,

его письмо ко мне с дополнениями. Но, конечно, главное-то еще впереди, т. е. Вы извлечете из него самого на Адмиралтейском канале, 31 все, что Вам нужно. Посылаю также и имеющиеся у меня оттиски с наших клише. Нынче летом я снял трехцветкой актеров у Гиршмана (итальянскую комедию) [5], но она еще не готова. Вещей с десяток пришлю еще недели через две, а затем надо снимать, снимать и снимать, где и что можно. Кроме того необходимо установить Вам с ним теперь же штук 8 для меццотинто и 6—8 для трехцветок. Для первых необходимы негативы, т. е., по-видимому, придется снимать вновь. Очень бы нужно дать ряд листов из «Алфавита» [6] и побольше из «Медного всадника». Кстати, из последнего нехудо вышла бы одна или даже две меццотинты. Словом, заваривайте и, с богом, за работу. Что же касается срока, то я Вам могу только сказать, что не стану Вас прижимать, как ростовщик, но Кнебель при разговоре об авансе упорно настаивал на сроке, именно зная Ваше пунктаторство. Со своей стороны, я уговорил его, что имею весьма высокое мнение о Вашей адской добросовестности по части работы: уж если взялся, то работает не из-под палки, а только по увлечению. Так вот, умоляю только о том, чтобы делать. Надо сказать, что живые не то, что покойники. Сами все разжевывают и говорят. А как легко составить список вещей, столь анафемски трудный у покойников! Нет, друг мой, между нами, это не из тех работ, над которыми приходится надрываться.

Итак с богом, и дай бог штоп!

Ваш *Игорь Грабарь.*

Весь сомовский материал у Сомова. Через месяц он будет в Петербурге, и тогда Вы и за него возьметесь.

292. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Дугино, 29 янв[аря] 1913 г.

Многоуважаемый барон,

Me voilà tourmentait de nouveau! *

Будучи некоею превеликою персоною осведомлен о том, что через некоторое время Вы уже более не состоите в деле выпуска тиснения, «Аполлоном» именуемого, то не безсудьте соблаговолить ответить мне, пребываете ли Вы в прежднем намерении ничего по части живописной гистории для небезызвестного Вам сочинения «Гистория русскова искусства» большеб не писать, либо сейчасно Вы имели бы малую охоту и досуг вновь гисторией заняться и також осмнацатова, сколь и новейшего, времени живопись описать, чем премногоб всепокорнейшего слугу Вашего и молитвеника обязалиб [7].

Но ежелиб нет, то за оное турмантство милостиво меня извенить прошу.

Игорь Грабарь.

---

* Позвольте Вас снова побеспокоить (*фр.*).

293. О. А. ГРАБАРЬ

Дугино, 4 марта 1913 г.

Дорогая моя мамочка, ну вот уже началась у нас весна, и, пожалуй, скоро и Тебе придется собираться в Адлер. Мне ужасно бы нужно было поехать в Италию на пасху, но что-то начинает брать сомнение, удастся ли на этот раз удрать от множества дел, которые меня держат в тисках[8]. ⟨...⟩ Как раз в это именно время у меня разгар строительной работы по больнице. Кроме того в этом году мне предстоит удвоить свою работоспособность, т. к. я принужден был взять на себя обязательство выпустить целых три тома в течение этого года, из коих один выйдет на этих днях[9]. Два других состоят из 8 выпусков, что, таким образом, сводится к тому, чтобы каждый месяц выходило по новому выпуску[10]. Ты и представить себе не можешь, в какой мере мне придется напрячь свои силы.

Ну, будет говорить на эту тему: она и самого меня пугает. ⟨...⟩

Крепко целую Тебя, дорогая моя. ⟨...⟩

Твой любящий Тебя сын *Игорь.*

294. О. А. ГРАБАРЬ

Дугино, 19 марта 1913 г.

Спасибо, дорогая мамочка, за присланную метрику, которую только что получил. Я хорошо помнил, что родился 13-го марта, и это число, столь злополучное для других, было для меня всегда и сейчас продолжает быть самым счастливым в жизни. 13-го обыкновенно случается со мною все хорошее, а так как нынешний год тоже 13-й, то я ни минуты не сомневаюсь, что он принесет тоже много счастья, как не приносил до сих пор ни один. На меня в последнее время, как из рога изобилия, сыпятся самые лестные и заманчивые предложения, от которых лет 10 тому назад я был бы, вероятно, на седьмом небе и которые сейчас самым решительным образом вынужден отклонять по различным причинам. Предложили мне в январе профессуру в Академии художеств[11], потом предложили заведование в одной большой газете всем отделом искусства[12] с жалованием в 12 тысяч, от чего я, конечно, отказался, чтобы не истрепаться и не разменяться на мелочи. Откуда же взять время? Сейчас предлагают читать лекции в университете Шанявского[13], что я также отклонил, и вот, наконец, на этих днях в городской думе гласные приняли решение провести меня в попечители Третьяковской галереи. Я — кандидат прогрессивной партии, а правые выставили кандидатом Н. И. Гучкова[14], ушедшего из городских голов и желающего идти в попечители галереи,— пост, считающийся самым почетным в Москве после головы. Мне, конечно, почета никакого не нужно, и я от всяких выступлений, связанных с «почетами», упорно отказываюсь, т. е. считаю себя простым чернорабочим. Меня уговаривают идти, но я упорно отказываюсь: это скучно и неинтересно! ⟨...⟩

Твой любящий Тебя сын *Игорь.*

295. И. С. ОСТРОУХОВУ

Москва, 1913, 22 марта — 4 апреля

Сердечное спасибо, дорогой Илья Семенович, за Ваши неустанные хлопоты в подмогу мне. Но вот что я Вам должен сказать: мы с Муратовым нашли Пискатора [15] в Румянц. музее,— только на месте его не оказалось. Карточка есть, а книжки на полке нет. ⟨...⟩ Как же теперь быть. В библиотеке Университета его тоже нет. Сделаю попытку найти в «Историч. музее». На всякий случай вот полное заглавие книги: Teatrum biblicum hoc est historiae sacral veteris et novi Testamenti tabulus acneis expressae opus praestantissimorum huius ac superioris secoli pictorum atque sculptorum studio conquisitum et in lineam editum per Nicolaum Johannis Piscatorem. 1674.

Надо сказать, что по Ровинскому [16] с этого Пискатора учились гравировать все Зубовы [17], Махаевы [18] e tutti quanti, т. е. попросту копировали его нещадное число раз. ⟨...⟩

Ваш *Игорь Грабарь.*

296. А. Н. БЕНУА

Дугино, 22 марта 1913 г.

Дорогой Шура, смертельно бы хотелось попасть на «Мнимого больного» [19], на какую-нибудь репетицию или одно из первых представлений. Попроси там у кого-нибудь билетишко: приставляют стулья и в абонемент. Затем надо бы посоветоваться, какие из Твоих вещей делать трехцветными. Их нужно 8 штук для монографии, да столько же меццотинто. Как видишь, мы шикарим во всю! Кстати, я весьма хотел бы видеть в красках последнюю вещь — «Венецианский праздник» [20] — впрочем, названия не знаю, но, словом, та гуашь, которая была в Петербурге на выставке «Мира искусства». Это — 1-й сорт. Настолько первый, что таких давно уже не бывало.

А затем хотел спросить у Тебя, что лучше (т. е. не для Тебя, а для «Шиповника»), написать статью о Твоей «Истории живописи» теперь после выхода 1 тома, или после того как закончится вся история пейзажа [21]. Последнее мне лично несравненно больше бы улыбалось. Да и просто статья по объему вышла бы неизмеримо значительнее. Но это как нужно. И, наконец, ужасно надо посоветоваться насчет всяких общественных дел, обязательств и т. д. без конца. Не зову Тебя сюда, ибо ясно вижу, что Тебе не до того. Да и дороги адски плохи. Земля отошла, и колеса до осей в трясину уходят. Но тут зато радость невыносимая: скворцы, жаворонки, дрозды заливаются целый день, потянули вальдшнепа, в воздухе кружат толкачи и капустницы и в кустах висит паутина. Но так как это уж из Багрова-внука [22] пошло, то надо кончать. ⟨...⟩

Целую. Твой *Игорь Грабарь.*

297. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 28 марта 1913 г.

Дорогой Володя, спешу сообщить Тебе одну потрясающую новость, о которой Ты едва ли мог узнать уже что-нибудь из лондонских газет: совершенно неожиданно я женюсь на Красной горке на той красной толстенькой и мною смертельно любимой девочке, с которой я тебя познакомил в Твой последний приезд в Москву и с которой мы были в Художественном театре. ‹...›

Если Ты на протяжении этого совершенно невероятного начала еще не свалился в обморок и не совсем рехнулся, то знай, что я тоже с ума не спятил. ‹...›

А дальнейшие планы сводятся к тому, что мы мечтаем в конце апреля, т. е. 22—24-го приблизительно, укатить прямо в Венецию.

Ну, что ты, дорогой мой, скажешь теперь на все это?

Много есть на свете, друг Горацио (всякой всячины). Это не мешает мне любить Тебя всей душой, но уже только частью сердца.

Будь здоров, старина, как писали в старых романах.

Твой *Игорь.*

298. А. Н. БЕНУА

Москва, 1 апр.[еля] 1913 г.

Дорогой Шура,

Вчера получил Твое письмо и вчера же вечером прочел его на собрании Московской секции Комитета [23] (Щербатов, к сожалению, в Мадриде кн. Львов [24] лежит 6 недель без движения в постели, Якунчикова где-то в Тамбове, так что не всех удалось собрать, но были Гиршманы, он и она, Трояновский, Мекк, Рябушинский М. П [25] уехал в деревню). Я прочел им письмо. Решили немедленно обратиться в Академию с бумагой, которую сейчас наремингтонировали, и я рассылаю для подписей. К вечеру она будет готова, и ее повезет в Петербург нарочно приехавшая по сему делу приятельница Серовых и моя **Анна Григорьевна Гиндус** (прошу любить и жаловать) — она же «Гигея». — Одновременно я пишу частное письмо Лобойкову [26], прося его также быть в комитете (по просьбе Ольги Федоровны и нас всех!). А теперь вот что. Бумагу эту подпиши сам и переговори по телефону **со всеми** предполагаемыми членами комитета, желают ли они войти в него (я не со всеми говорил) и подпишут ли. А затем Александр Серов [27], который Тебе доставит бумагу, поедет ко всем за подписями и доставит бумагу в Академию. Желательно, чтобы Ты позвонил в Академию и узнал, там ли уже Лобойков, и если да, то чтобы он первый в Петербурге подписал после Тебя и **Философова** (душеприказчик).

Вот список всех членов (предположительно).

Москва	**Петербург**
Остроухов	Философов
Трояновский	Алекс. Бенуа
Гиршман	Д. И. Толстой
Генриетта	Аргутинский
Рябушинский М. П.	Лобойков
М. Ф. Якунчикова	А. П. Боткина
Кн. А. Е. Львов	Гр. В. (арв.) В. Мусина-Пушкина
В. В. фон Мекк	Нерадовский
кн. С. А. Щербатов	Матэ
	Вейнер
	Врангель
	С. Маковский

Грабарь — председатель комитета.

Если Ты нашел, что кто-нибудь в этом списке из числа петербургских (Московский комитет уже организовался) лишние,— вычеркни. Думаю, не мешало бы, напротив, еще Беренштама [28] вписать. Весьма невредно было бы! Если найдешь нужным, прибавь еще. Может быть Дягилева? Мне кажется, очень бы надо оказать честь такому другу Серова. Боткина под Москвой— больна, Мусина-Пушкина за границей.

Лобойкову я пишу, что бумага будет доставлена на днях, но, конечно, чем скорее соберешь подписи, тем лучше. Лучше всего бы завтра же,— письмо он получит утром, а бумагу вечером [29].

А затем орудуй. Т. е., конечно, **по телефону**, не тратя время на какие бы то ни было разъезды etc. Все сие будут делать молодые люди, любящие Серова. Для сего звони Анне Григорьевне и распоряжайся: она пошлет куда надо и все будет делать. Надо, чтобы Ты был действующим лицом там, как я здесь.

Прости за отчаянный почерк,— тороплюсь и пишу не у себя ужасающим пером. А меня извещай о всяких подробностях.

Мы все думали, как устроить комитет. Быть мне Генеральным комиссаром — это звучит несколько выспренно: точно какая-то грандиозная затея,— не было бы по воробьям из пушек. Председатель комитета,— тоже как-то не очень мне нравится. Но делать два комитета — московский и петербургский — не следует. Лучше трактовать его как один, но разделенн[ый] на две топографические группы.

Ну, будь здоров, дорогой. ⟨...⟩

Твой *Игорь Г.*

Да, ради бога: Рерих пишет, что «Корову с девочкой» Серова графиня Голеп.-Кутузова продает [30]. Узнай, за сколько! Очень бы следовало ее в Третьяковку!

299. О. А. ГРАБАРЬ

Дугино, 7 апр[еля] 1913 г.

Дорогая моя мамочка,

Могу Тебе сообщить весьма необыкновенную и даже просто невероятную новость: я женюсь! Как Тебе это понравится? И думала ли Ты, что такое фантастическое происшествие со мною может приключиться? Она — дочка Мещерина, не Николая Васильевича — художника, у которого детей, кстати, и нет,— а его брата, Михаила Васильевича. Я знал ее еще совсем девочкой, лет 12, а теперь ей 21 год. Очень велика разница в годах, но ничего не поделаешь. Чудесная девушка, очень славная, добрая, умная и талантливая, и любит меня очень, как и я ее. На Красной горке обвенчаемся здесь в Дугине, т. е. в церкви соседнего села. Никаких торжественных обрядов и прочей чепухи не будет. Я буду просто в домашнем, рабочем пиджаке, она тоже в домашней блузке, и никого из посторонних. Я адски буду занят все это лето. Ты, вероятно, уже читала, что Московская дума избрала меня попечителем Третьяковской галереи вместо ушедшего Остроухова. Это очень почетный пост,— второе в Москве после городского головы по почету место, но мне, конечно, ничего этого не нужно, если я согласился поставить свою кандидатуру, ⟨...⟩ то только потому, что на это было много причин, принудивших меня согласиться [31]. А мне ужасно не хотелось, т. е. ко всему множеству дел, которыми я и без того завален, теперь присоединилось еще по крайней мере столько же. При этом деятельность попечителя такова, что она неминуемо создает вокруг него пропасть врагов: одни завидуют, другие недовольны, что покупаешь в галерею художников *x*, *y* и *z*, а иные возмущаются, что именно их покупаешь. Создается атмосфера вечного недовольства, сыпятся постоянно нападки в газетах, на тебя льют с утра до ночи помои. Но если бы я не поставил свою кандидатуру, то прошел бы Гучков, и тогда галерея была бы отдана в такие позорные руки, что она превратилась бы в подобие университетов при Кассо [32], а к этому я не мог оставаться равнодушным. Меня убедили не отказываться, да я и сам счел малодушием упорствовать в своем первоначальном решении. Ну и вот я попечитель. ⟨...⟩ Будет довольно трудненько. Во-первых, попечительство не только ничего не приносит, как всякая почетная должность, но еще будет мне обходиться минимум 2—3 тысячи в год. ⟨...⟩

Ну, прощай моя милая, дорогая, бесценная мамочка. Я очень хотел бы надеяться, что смогу с Володей приехать хоть на 2 недели к тебе в Адлер в июне.

Целую. Твой *Игорь*.

300. А. К. БЕНУА

Дугино, 8 апр[еля] 1913 г.

Многоуважаемая и дорогая Анна Карловна,

Вы пишете, что при нашей встрече в Москве Вы забыли попросить меня о замене большого клише Вашего серовского портрета — небольшим [33]. Да Вам и незачем было об этом помнить: когда я в Петербурге ‹...› показывал у Вас все снимки и оттиски с клише Серовских вещей ‹...›, то Шура тогда же — и вполне основательно — заметил, что клише с Вашего портрета сделано слишком большим, и просил его заказать вновь ‹...› Я тогда же ‹...› и сделал, клише давным-давно готово. Посылаю Вам отпечатки с старого и нового клише, которые убедят Вас лучше всяких слов в том, что Ваши друзья более внимательны к Вашим словам и пожеланиям, чем Вы это предполагали.

Вы себе представить не можете, как порадовался я, узнав из газет, что Шура поступает на службу в Художественный театр и через год даже, быть может, переселится в Москву [34]. Ужасно только боюсь, что газеты, по обыкновению — «Русские ведомости» и «Речь» n'y sont point * — врут, и мы снова с старухой будем коротать век у разбитого корыта. А старуху я себе, на всякий случай, уже припас. Honni, soit qui mal y pense! **

Искренно Вам преданный *Игорь Грабарь.*

301. А. Н. БЕНУА

Дугино, 8 апр[еля] 1913 г.

Дорогой Шура, если бы только знал, как много забавного я наслушался по поводу Мольера! Есть пропасть недоброжелательства,— невинного и злостного, есть немало зависти, очень много принципиального и фатального непонимания и несогласия, столько же партийного «неприятия» и просто мести и сведения каких-то «счетов»! Рассказывать все это скучно и во сто раз скучнее писать об этом в письме.

Не могу все же отказать себе в удовольствии рассказать об одном акте мести. Это Тебе за три строчки в «Ежегоднике Речи» [35], направленные против Остроухова. Он везде кричит, что Мольера провалили самым позорным образом и провалил именно Бенуа,— человек совершенно пустой, всегда берущий и понимающий только внешнее, ибо до нутра ему [не] досягнуть. Да и это внешнее в конце испорчено.— Ну а костюмы? — Только и есть два красивых в «Браке поневоле», двух юношей,— голубой и красный, а все остальные — ниже всякой критики. Надо знать эпоху Louis XIV-а не так, как ее Бенуа знает, а потоньше и поглубже. Он дал Гогарта [36] (Sic ***! Ей богу), а не Францию XVII века.

* недостоверны (*фр.*).
** Да будет стыдно тому, кто плохо об этом думает (*фр.*).
*** так! (*лат.*).

Но главное, ни одного слова мольеровского не понял и погубил бессмысленно и преступно все дело воскрешения классического репертуара. **Москве таких постановок показывать нельзя. За всю жизнь Художественного театра такого позора не было!**

Как Ты знаешь, Дорошевич [37] (он же «театрал» и «Globe trotter» *) совершенно с ним сходится. Голоушев тоже развел кислосладкую ахинею, а Койранский [38] блеснул колоссальной эрудицией, почерпнутой из Брокгауза и Эфрона.

Но, впрочем, со всем этим от души Тебя поздравляю. Так было, так будет и так должно быть!

А затем вот что. Черкни мне, не говоря никому, а паче всего Нерадовскому, купил ли Музей Ал. III портрет Н. И. Забелло с лорнеткой в шляпке-чепчике, маслом, поколенный,— словом, тот замечательный портрет, который все прозевали [39]? И если нет, то не ведомо ли Тебе, продает ли она его, а также портрет сына [40] и за сколько? А еще за сколько Ты продашь Третьяковке «Венецианский праздник»? Но, ради бога, только **очень недорого**, ибо не может быть в моем положении большей ошибки, как именно начать с «приятельских картин». Ведь с места в клочья разорвут [41]. Вообще мое избрание произвело в союзнически-хоругвеносно-художественных кругах Москвы ошеломляющее впечатление.

Крепко обнимаю, Твой любящий Тебя *Игорь.*

Да, вот еще что: я принялся было за статью в «Старые годы» о Твоей «Истории живописи», но Вейнер сказал мне, что уже Муратовым оная написана. Мы решили, что я дам в летнем номере, о всем, что выйдет к июлю — августу. Если думаешь, что лучше и мне дать сейчас коротенькую заметку, то сообщи. Мне кажется, что это хуже [42].

И.

302. П. И. НЕРАДОВСКОМУ

[1913 г.]

Дорогой Петр Иванович,

Я Вам хочу предложить одну комбинацию, которая может оказать большую услугу в смысле «размежевания наших сфер». Мне часто пишут письма с предложениями разных картин в Петербурге, а Вы, несомненно, получаете такие же из Москвы. Если я не в Петербурге, то позвольте к Вам обращаться в каждом таком случае с просьбой посмотреть вещи и дать свое заключение, а я, со своей стороны, готов на себя взять такое же обязательство для Вас в Москве. Но само собою разумеется, что главное условие для нас обоих — не перехватывать вещей, а брать их только в тех случаях, когда тот из нас, который имеет право приоритета, от них почему-либо откажется. 〈...〉

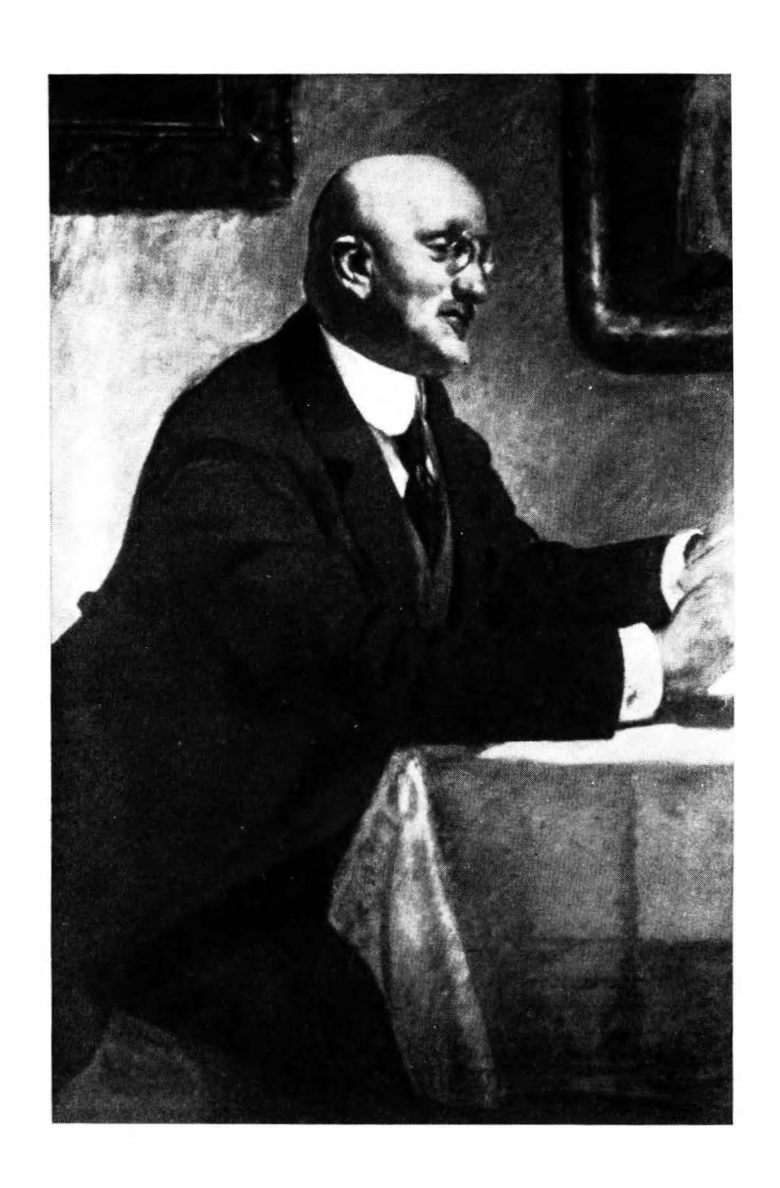
Ваш *Игорь Грабарь.*

---

* Путешественник вокруг света (*фр.*).



И. Э. Грабарь и В. М. Мещерина-Грабарь. Дугино, 1913 г.



Б. М. Кустодиев. Портрет И. Э. Грабаря, 1916 г.,
Государственный Русский музей

303. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 12 апреля 1913 г.

Дорогой Степан Петрович, не знаю, передавал ли Вам Бенуа наш разговор с ним о Вас. Дело в том, что П. П. Муратов уезжает на три года за границу — в Грецию, Египет, Персию и Индию, почему выходит совсем из Румянцевского музея. Он состоит там помощником хранителя художественного отдела, хранителем которого — Романов [43]. Я уже 2 года неустанно указываю музею на Вас как на человека золотого во всех отношениях, и вот теперь мне, наконец, поручено узнать у Вас, не пошли ли бы Вы на место Муратова. ⟨...⟩ С учреждением национального музея [44] Вы будете, несомненно, и хранителем. ⟨...⟩ А главное, предстоит адски интересная работа [45].

Сообщите, пожалуйста, по возможности скорее ответ.

А как подвигаются монографии? ⟨...⟩

Обнимаю.

Ваш *Игорь Грабарь*.

304. А. Н. БЕНУА

Дугино, 20 апр[еля] 1913 г.

Дорогой, милый мой Шура, спасибо за славное письмо. ⟨...⟩ 1000 руб., конечно, не высокая цена за «Венецианский праздник». Но если Ты рассчитываешь получить 2000 р. в Москве на выставке, то мой совет подождать. А я должен Тебе сказать, что сделал все, чтобы поднять на нее цену, и москвичам прокричал о ней что было мочи, почему и полагаю, что меньше 2000 р. назначать Тебе бы не следовало. Не возьмут — я возьму за 1000 р. Но об этом еще потолкуем при свидании. ⟨...⟩

Целую, Твой *Игорь*.

305. П. П. ВЕЙНЕРУ

Дугино, 20 апр.[еля] 1913 г.

Дорогой Петр Петрович, ⟨...⟩

О начале весны 1914-го года не может быть и речи, и мое участие отпадает [46]. Кроме того, я имел в виду какой-нибудь небольшой период, например 1758—63 годов, т. е. собственно начало Академии при Шувалове, или, например, постройку здания, но отнюдь не колоссальное исследование от Петровской академии, т. е. в сущности всю Академию наук до Екатерины. Впрочем, об этом при свидании, а пока дружески жму руку.

Ваш *Игорь Грабарь*.

306. А. А. ЛУГОВОМУ

Дугино, 20 апр[еля] 1913 г.

Спасибо, мой дорогой старый друг, за чудесное приветствие. Насчет новейших течений Вы, быть может, слишком преувеличиваете их негодность. Прочтите статьи Брюсова в мартовской и апрельской книжках «Русской мысли» [47]. Написать более спокойно, деловито, умно, даже почти математично, притом с большим достоинством, о футуристах, акмеистах и пр. в литературе — нельзя. И вот ту же точку зрения я горячо рекомендую и в области критики явлений этого же порядка, наблюдающихся в живописи. Сердиться не надо, ибо сердящийся никогда не прав. Но, быть может, я Вас не понял, и Вы не так уж сердитесь и тем паче возмущаетесь? Либо никто неправ, либо все правы! Так устроено господом богом, и, надо сказать, весьма неплохо устроено. Вся история меня сему учит, и из всех щелей ее скрижалей сие прет. Привет мой Любови Андреевне, а Вас целую. Любящий Вас

Игорь Грабарь.

307. А. А. ЛУГОВОМУ

Дугино, 9 июля 1913 г.

Дорогой Алексей Алексеевич, спасибо за присланный Вами фельетон Ваш в «Новом времени» — «Драма современного искусства» [48]. Он доставил мне большое удовольствие уже просто потому, что Вы «выявили» — терпеть не могу этого слова, хотя и нахожу его великолепным и даже единственным — здесь свою мысль с необыкновенной маэстрией, т. е. красиво, сильно и непогрешимо со стороны самой техники логической конструкции,— словом, потому что это чудесный кусок литературы. Согласен ли я с Вами? Увы,— боюсь, что нет. Не думайте, что люблю Анисфельда [49]; терпеть его не могу! Не думайте также, что мне доставляет радость вся та чепуха и белиберда, которой набиты нынешние выставки,— боже меня упаси! Но вот, дорогой мой, в чем дело: я нахожу, что никакой «драмы» современного искусства нет. Ну скажите сами, какая же драма — женские роды? Не драма, а закон природы. Пусть это сопряжено с тяжелыми муками, пусть дело идет о борьбе между жизнью и смертью и пусть даже иной раз приходится заведомо жертвовать одним из двух существ,— все же это не драма. «Драма», подобная «современной», происходила всегда и вечно будет происходить и впредь. Она неизбежна при всяких новых литературных, музыкальных, художественных, философских, общественных и религиозных родах: рождается «новое», и пока пуповина не отрезана, не могут судороги на лице роженицы смениться безмятежной улыбкой, о которой Вы мечтаете. Да и когда отрежется,— не сразу ждите улыбки. А хулиганство — это и есть корчи, это судорога, это так ведь естественно: бахвальство, озорство, жажда сокрушать, ломать, презирать,— ей богу, все это не так уж страшно и не только не

противоестественно, а преестественно. Я очень понимаю и желание, и право с этим бороться. О да, Вы [в]праве негодовать и презирать, и если этого не делаете, тая в душе подобные чувства, то Вы трус и сноб. Их ужасно много развелось, и это-то препакостно, здесь самое горькое зло и вся беда: нет такой чепухи, которая немедленно не находила бы своих прозелитов среди докторов, адвокатов, литераторов, профессоров, купцов и особенно среди женщин. Вы же орите во всю глотку, скандальте, ругайтесь, и чем больше будете негодовать, тем будет лучше. Но только помните, что правы будете и Вы и они, ибо никогда не права только одна сторона. И знайте еще одно: Анисфельд — совсем не страшилище. Он просто очень мало даровит, так — самое крошечное дарованьице, и меньше всего принадлежит к «новому», надвинувшемуся и еще меньше к надвигающемуся. Он очень запоздалый декадентишко,— так, лет, к примеру, на 10—12. И возмущения-то Вашего он вовсе не заслуживает,— плюньте и крови себе не портите.

Что касается меня, то я тоже не люблю «самоновейшего», т. е., скажем, не анисфельдов, конечно, а футуристов — всяких бурлюков [50], хлебниковых [51] и им подобных, во-первых, за их бездарность, а во-вторых, потому что просто они мне противны. Но ни ругаться, ни вообще выступать против них решительно не намерен: пусть себе пишут свои стихи и малюют картины. Мне-то что? Да и с чего бы я им должен это запрещать, особенно если они меня ничуть не возмущают. Профанируют «священное искусство»? А кто мне дал права верховного жреца? Нет, я даже предпочитаю, чтобы они продолжали: иногда смешно, иногда и дико, иной раз только забавно, а бывает и очень не плохо, как часто у Игоря Северянина [52]. Просто это вопрос темперамента. Ну вот, сколько наговорил. И это только обрывки моих мыслей, а подробнее мы поговорим, когда доведется нам опять встретиться уже зимой. Спасибо за приглашение, благодарит и жена, которая очень будет рада познакомиться с Вами и с Любовь Андреевной, а пока шлем Вам обоим душевный привет.

Ваш *Игорь Грабарь.*

308. А. А. ЛУГОВОМУ

Калязин, монастырская гостиница,
21 июля 1913 г.

Дорогой мой Алексей Алексеевич, ‹...› Явилась экстренная надобность бросить все и лететь сюда фотографировать и изучать замечательные фрески, покрывающие стены собора и относящиеся к 1654 г. Это для одного из ближайших выпусков моей «Истории» [53]. ‹...› Сегодня уезжаю обратно в Москву.

Ваш *Игорь Грабарь.*

309. А. А. ЛУГОВОМУ

Дугино, 3 авг[уста] 1913 г.

Дорогой Алексей Алексеевич,

Сейчас получил Ваше письмо, и одновременно привезли «Русское слово» от вчерашнего числа, в котором напечатан Ваш «Вольный город Гамбург» [54]. Посылаю Вам, на всякий случай, этот номер, раз Вам неаккуратно приносят «Русское слово». Увы! — те несколько слов, которые Вы уделили искусству в Гамбурге, меня очень огорчили: Вы вспомнили скучного и рыночного Дефреггера [55] и бутафорию Макарта [56], а между тем Гамбург — родина Альфреда Лихтварка, одного из даровитейших писателей по вопросам современного искусства, человека, выступившего до Мутера, и этим последним весьма нагло обокраденного. Он — создатель первого в Европе действительно **современного** музея, ибо Гамбургская Kunsthalle долгое время была лучшей галереей Германии, а он собрал ее всю и| он же ее первый директор. Вообще роль Гамбурга в искусстве Германии последних десятилетий очень крупная. Там сейчас лучшая немецкая Kunstgewerbeschule *,— где, между прочим, преподает и Luksch, и его жена, Е. К. Маковская [57].

Впрочем, все сие Вы не обязаны знать. Это я так — сгоряча. Сердечно жму руку и шлю привет Любовь Андреевне.

Ваш *Игорь Грабарь.*

310. А. П. ОСТРОУМОВОЙ-ЛЕБЕДЕВОЙ

Дугино, 8 августа 1913 г.

Многоуважаемая Анна Петровна,

Спасибо за сообщение о находящейся у Вас натурщице Серова [58]. Когда буду в Петербурге, повидаю ее, но воспроизводить не придется: я и без того слишком увлекся и нащелкал такую пропасть сравнительно незначительных вещей, что рисковал в конце убить монографию, если бы не отважился в последнюю минуту просто выкинуть целую сотню уже готовых клише. Все эти рисунки, как бы хороши они ни были, нужно пускать в книгу с чрезвычайной осмотрительностью. Часто это невыносимо жаль и досадно, но надо уметь жертвовать для сгущения общего, большого впечатления. А я одних натурщиц наснимал около 15!

Мои трехцветчики-иностранцы все еще работают в Москве. Думаю, недели через две их послать в Петербург, и тогда они зайдут к Вам с моей карточкой. Ваша серовская литография [59] мною сфотографирована уже и, надеюсь, пойдет.

А как поживает гравюрка «Ярославль» [60], которая мне бы весьма была нужна не позже сентября?

Жму Вашу руку.

Ваш *Игорь Грабарь.* ‹...›

---

* Художественно-промышленная школа.

311. И. С. ОСТРОУХОВУ

Вологда, 16/29 авг.[уста] 1913 г.

По Высочайшему повелению Его Величества 5-го выпуска истории древнерусской живописи или 22-го «Истории р. искусства» должен был на неделю бросить все и умчаться на север. Сейчас уже возвращаюсь обратно, осмотрев Переяславль, Ростов, Ярославль, Романов-Борисоглебск, Вологду (завтра увижу еще Кострому).

Все это видел — кое-что по многу раз,— по в разные годы между 1900 и 1912. Хотелось для «ясности» и для кое-каких синтетических построений, которые смутно напрашивались, видеть все сразу единым махом...

Получилось нечто весьма любопытное. Я очень рад, что надумал этот опыт. Кажется, каши в голове нет. Привет и всего лучшего Надежде Петровне и Вам.

Ваш *Игорь Грабарь*. ‹...›

312. П. И. НЕРАДОВСКОМУ

Дугино, 9 сент.[ября] 1913 г.

Дорогой Петр Иванович,

Из-за кратковременности нашего последнего свидания и горячки по перевеске Третьяковской галереи[61] мы не успели переговорить с Вами о самом главном — об условиях совместной нашей работы над историей русской живописи. Когда я нарочно приезжал в Петербург для подготовительных работ, то у меня составилось такое впечатление, точно у Вас очень большой охоты нет работать над этим. Быть может, все дело заключалось в том, что Вы были тогда всецело поглощены лихачевским собранием[62] и ни о чем другом думать не могли. Будьте добры сказать совершенно определенно, ошибся ли я, и на самом деле Вы готовы разделить со мной не только сладость и честь, если таковые выпадут во время и после работы, но и горечь и бесчестие, которые ведь тоже выпасть могут,— или, напротив, Вас все это попросту не очень увлекает? Дело в том, что если Вы не прочь работать, то необходимо тотчас же засаживаться и не терять времени. В последнем случае самая техника совместной работы должна быть такова: я присылаю Вам весь материал, скажем, по 18-му веку, распределенный сообразно давно мною уже разработанному плану, с которым Вы в общих чертах знакомы, так как я показывал Вам все клише и фотографии именно в этом порядке. Вместе с этим иллюстративным материалом я прислал бы Вам краткий конспект всего содержания, т. е., иначе говоря, изложил бы в общих чертах всю схему «Истории русской живописи», до заголовков и содержания отдельных глав включительно. Получив весь этот материал, Вы могли бы внести в него Ваши пожелания, т. е., напр., ввести какую-нибудь новую, по-Вашему необходимую для хода изложения главу, произвести перестановку

некоторых из последних и т. д. После того как все было бы у нас окончательно установлено, Вы могли бы начать писать главу за главой. Получив их, я переработал бы их местами отчасти лишь, а где надо, быть может, и заново и отдал бы все опять Вам для внесения новых мыслей и изменений. В результате получилось бы то, что надо. Таким именно образом мы с Горностаевым писали историю деревянного зодчества на Руси.

Разумеется, все это в том случае, если Вас все это захватывает и, главное, если Вы можете посвятить этому очень много времени, притом засесть немедленно и, если можете, к Рождеству доставить всю рукопись, для того чтобы я подверг ее переработке [63].

Вот условия, которых изменить нельзя. Посылаю Вам пока ряд трехцветок с ивановских вещей [64] и жду ответа. Пожалуйста, не задержите его.

Ваш *Игорь Грабарь.*

313. А. Н. БЕНУА

Дугино, 17 сент.[ября) 1913 г.

Дорогой Шура,

У меня была некая Добычина [65], уверявшая меня, будто ее выставочное помещение идеально подходит для серовской выставки. Правда это? В Москве сделаем ее с 15 марта и весь апрель у Львова в училище (кажется, даром) [66]. <...>

Но имей в виду, что я родил у Вас в Петербурге Ваш комитет: Ты, Философов, Ал. П. Боткина, Дм. Ив. Толстой, Аргутинский, Нерадовский, Матэ. В Москве: Остроухов, Трояновский, М. Ф. Якунчикова, Гиршман, М. К. Морозов, Мекк, кн. Львов.

Обнимаю.

Твой *Игорь.*

Приедешь в Москву — непременно зайди в Третьяковку: стало много лучше после того, как Ты был.

314. И. С. ОСТРОУХОВУ

Дугино, 22 сент.[ября] 1913 г.

Дорогой Илья Семенович, сейчас получил Ваше письмо из Биаррица. <...> Вместе с Вашим письмом привезли мне и длинную телеграмму от Hiersemann'a [67]. Молодчина: разыскал мне отличный экземпляр Пискатора. <...> Сейчас у меня вчерне уже 22-й выпуск (т. е. 5-й древнерусской живописи) набросан. Кажется мне, выходит не худо: довольно убедительно, серьезно и в то же время не скучно. По примеру архитектуры допетровской эпохи я нашел необходимым дать краткий экскурс — однако целых две главы — об украинской живописи XVII века, конечно, с целым рядом иллюстраций. Вот содержание всего выпуска: глава XII — живописцы-иноземцы в Москве XVII в; гл. XIII — жалованные и кормовые ико-

нописцы; XIV — живопись на Украине в XVII; XIV — степные росписи в храмах XVII века.

Посылаю Вам только что полученную первую корректуру 4-го выпуска до XI главы включительно [68]. Завтра я ее успею всю просмотреть и подписать к печати.

По поводу галереи должен Вам сказать, что задуманное мною переустройство отнимает у меня столько сил и времени, что, конечно, я ни одной минуты не задумался бы над тем, что предпочесть,— притворяться, будто все обстоит благополучно, будто «на Шипке все спокойно», или решиться открыто признать, что, напротив того, что весьма неблагополучно,— если бы, раз сознав последнее, я не считал постыдным и даже просто преступным сидеть и «бдеть», сложа руки. В том-то и дело, дорогой мой, что во всем этом для меня ясно лишь одно: надо поступать так, как вам подсказывает совесть и долг. Я ни минуты не сомневаюсь, что Вы все 14 лет Вашего управления галереей именно так и поступали, но если теперь моя совесть и мой долг диктуют мне необходимость полного переустройства, поверьте, что я не остановлюсь ни перед чем для того, чтобы [выполнить] этот свой долг, а если выполнить не дадут,— уйти. Я ни минуты не забываю о всей тяжести ответственности, принимаемой мной на себя, и тем горше для меня сознание, что Вы принципиально стоите на противоположном полюсе. Одного только не делайте: не считайте людей, не согласных с Вами, подлецами или даже просто неумными, не думайте, что они слишком легкомысленны, и не считайте их недостаточно твердыми. Как-то перед отъездом Муратова, бывшего в галерее и горячо приветствовавшего предпринятую работу, я сказал ему, что мне горько сознавать, что с Вашей стороны я, вероятно, встречу энергичный отпор. На это он мне сказал: «Илья Семенович прежде всего совершенно исключительно умный человек, а потом уже все остальное: я пари держу, что, увидав, он одобрит!» [69].

Ваш *Игорь Грабарь*.

315. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 22 сентября 1913 г.

Дорогой Володя. 〈...〉 Меня не раз уже мучило сознание, что я ровно ничего не делаю для Адлера, но честное слово, это почти неизбежно при тех условиях жизни, в которых я живу. 〈...〉 Вот пока еще выставлял картины, как-то оно ничего шло. 〈...〉 Теперь у меня источники доходов почти иссякли, а расходы увеличились больше, чем вдвое. 〈...〉 Как раз теперь у меня все время еще уходит на Третьяковку. Я не получаю ни копейки, а расходы отчаянные. Главная их часть связана с нелепым, правда, но абсолютно неизбежным представительством: завтракать, обедать, ужинать с гласными и платить всюду, где платят они, ездить с членами управы в автомобилях и т. п. Тысячу мелочей, на чаевые, посыльных, телеграммы (эти особенно одолели), телефонов с Петербур-

гом,— всего не перечтешь. Я и не подозревал, что это за проклятая бездонная бочка,— это представительство. А между тем оно налажено уже до меня так, и я могу ронять себя, но не пост. ‹...› Сейчас у меня такое чувство, словно лечу в пропасть и вот-вот в щепки разобьюсь.‹...›

Все это пишу Тебе не для того, чтобы ныть, но чтобы Ты не думал, что мне очень легко. Сейчас труднее, чем когда-либо. Прости, дорогой мой.

Целую. Твой *Игорь*.

А насчет Муратова. Ты глубоко не прав: это огромный труд, который специалистами уже оценен. Он сделал 4 выпуска, 2-й выйдет на днях, два еще печатаются. Именно словесности-то и нет: очень, слишком даже лаконично, ибо вообще он скуп на слова. Это область, в которой ему все приходилось делать сызнова, ибо все, что было сделано до сих пор,— чепуха. 1-й выпуск по необходимости нечто вроде экспозиции,— исследование будет дальше. Но и тут очень просто, умно, скромно и деловито. Огорчил Ты меня. И воспроизведения прекрасны,— если фреска сильно испорчена, то репродукцию обвинять не приходится [70].

316. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 8 октября 1913 г.

Дорогой Володя, если Ты из моего письма вывел заключение, что я не столько огорчаюсь, сколько сержусь, то, видно, последние неприятности с Третьяковской галереей изрядно истрепали мои бычачьи нервы [71]. Но дело в том, что, по-видимому, дело мое выгорит, ибо слишком уж очевидна разница в том, что было и что сделано мною. Читал Ты заметку Бенуа в «Речи» по этому поводу [72]? Мне прислали Суриков и Репин восторженные письма (первое было напечатано в «Русских ведомостях»)[73].‹...›

Целую крепко. Твой *Игорь*.

317. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 10 окт.[ября] 1913 г.

Многоуважаемый Алексей Петрович,

Совершенно неожиданно узнал, что вдова гр. Голенищева-Кутузова [Варвара Васильевна] не прочь продать картину Серова — «Корова» (девочка доит корову)[74]. Рерих экстренно дал мне знать, что Д. И. Толстой [75] предложил ей уже 3000 руб., но только в рассрочку, и она отказалась. Я хотел спешно переговорить с Вами и Р. И. Клейном [76] — хотя Вы еще только будущие члены Совета,— не имеете ли Вы ничего против того, чтобы попытаться отбить эту вещь у Музея Ал. III для нас. Вас не мог никак застать, а Клейн очень стоял за мое предложение. Я и уполномочил Рериха кончить за 3000 р. Сейчас получил телеграмму от него: «Картина Серова приобретена три тысячи находится моей квартире пере-

води деньги сообщи телеграммой как переслать картину». ⟨...⟩ Денег у нас неизрасходовано еще ни копейки и есть больше 20000 р. Боюсь только, не найдет ли Управа, что тут необходима тысяча формальностей. А вещь-то ведь может уйти. ⟨...⟩ Я с своей стороны все же телеграфирую Рериху одновременно: «Прошу немедленно выслать багажом картину Серова все расходы мои деньги высылаю тотчас Тебе».

Если бы в Управе заартачились, предпримите, голубчик, уж Вы сами какие-нибудь меры, какие Вам подскажут обстоятельства. ⟨...⟩

Всего хорошего.

Уважающий Вас *Игорь Грабарь.*

318. А. П. ИВАНОВУ

Москва, 17 ноября 1913 г.

Многоуважаемый Александр Павлович.

Вторую главу (очень интересную) Вашего «Рериха» получил и с нетерпением буду ждать двух дальнейших, обещанных Вами к Рождеству [77]. Нам необходимо произвести над собой последнее усилие, чтобы сдвинуться, наконец, с места, ибо издатель отказывается ждать. ⟨...⟩

Отдавать в набор нельзя, не имея в руках всей рукописи.

Итак, с богом!

Преданный Вам *Игорь Грабарь.*

319. Н. Н. ВРАНГЕЛЮ

Москва, 16 дек.[абря] 1913 г.

Многоуважаемый барон,

Вчера у нас в Москве состоялось собрание Комитета [78], на котором кроме москвичей присутствовал и Бенуа. ⟨...⟩ Единогласно было решено усердно просить Вас принять на себя устройство Петербургской выставки, т. е. организацию сбора вещей в Академию художеств, где уже отведено помещение для своза картин. ⟨...⟩ Я же уполномочен Вам сообщить, что выбор произведений, сделанный мною, одобрен вчера, и Вам не придется ни разыскивать, ни клянчить, ибо в свое время я почти все в сущности уже наладил. Я приехал бы к 2-му января, и мы вместе приступили бы к устройству. Никаких званий нет, ибо это слишком громко звучит и, главное, не идет ко всему скромному и интимному облику Серова, который был бы в отчаянии, если бы мог узнать, что у нас есть генеральные комиссары и пр. Есть просто друзья Серова и есть веление долга и дружбы, диктовавшего мне все то, что я до сих пор делал. Если бы не делал, то бог знает, вышла ли бы еще выставка, а теперь она готова. ⟨...⟩ К Вашим услугам чудесный юноша-студент Владимир Юльевич Грюнберг [79]. ⟨...⟩ из семьи, в которой Серов вырос. Он жаждет быть рядовым рабочим, ездить, писать, делать, что надо и что прикажут.

Из иногородних вещей придет кое-что из Парижа и из Новгорода.

От шотландского[80] и датского[81] портретов пришлось отказаться Государь дал свой портрет в тужурке[82], и бумага у меня есть уже. Но я рассчитывал на Копенгаген и поэтому не просил ‹...› акварель[83], с которой копенгагенский сделан и которая находится у Государя. Серов ее ставил выше масляного. ‹...› Александр III с семьей в Харьковском Дворянском собрании[84] оказался шириной почти 5 аршин и вышиной почти 8, почему в вагон не влезает, а скатывать я не рискую, и его не будет. Ввиду того, что я уже в прошлом году твердо решил собирать на выставку только первоклассные вещи, пришлось отказаться от многих провинциальных, как и московских и петербургских произведений; важно поднять Серова, как он того заслуживает, а не ронять его, что сделать очень легко. Можно ведь прямо убить его, т. к. у него, как у всякого много работавшего художника, есть много весьма слабых вещей.

Список вещей, которые надо добыть в Петербурге, прилагаю на особом листке. Повторяю, большинство этих вещей уже обеспечено предварительными переговорами, и Вам надо заняться только добычей.‹...›

Каталог я составляю здесь, и с одной петербургской типографией (Фришмут) уже условлено, что она наберет и напечатает к сроку. Помещение Академии[85] нам дано со 2-го января; открыть надо никак не позже 6-го. Все рисунки из Москвы привезу либо я сам отдельно, либо пришлю с кем-нибудь. Конечно, незакантованными. ‹...›

Холст придется взять у «Мира искусства» за 100 р. На расходы вышлю, сколько прикажете, немедля.

Если бы Вам были известны какие-либо замечательные, непременно первоклассные произведения, мною упущенные,— конечно, берите.

А затем действуйте и пишите.

Жму руку и желаю успеха.

Ваш *Игорь Грабарь*. ‹...›

1914

320. Г. К. ЛУКОМСКОМУ

Москва, 20 февр.[аля] 1914 г.

Многоуважаемый Георгий Крескентьевич[1],

‹...› С удовольствием отдаю Вам **Рязань** и **Вятку** и считаю за Вами **Екатеринбург**, **Тамбов**, **Полтаву**, **Воронеж**, **Таганрог**. Следовало бы дать все же и **Астрахань**, и **Каменец-Подольск** (может быть, последний соединить с Полоцком?), и **Вильно** (я согласен и на нее)[2].

Что касается Твери, Старицы и Торжка, то они обсняты мною прошлым летом, и монография почти написана вся — именно сразу для этих трех городов + Кашин (чуть-чуть) и еще кое-что.

‹...› Сообщите точно, в каком месяце Вы предполагаете быть в Рязани и Вятке, а если угодно, то и в Тамбове, Полтаве, Воронеже и Таганроге? Много в одно лето не обснять, впрочем все равно. Я должен знать это заранее, чтобы распределить своих фотографов на лето. ‹...›

Ваш *Игорь Грабарь.*

321. П. А. БУРЫШКИНУ

Дугино, 23 марта 1914 г.

Многоуважаемый Павел Афанасьевич [3],

Прежде чем ответить Вам на Ваше письмо и сделать указания по поводу возможных изменений в проекте доклада Управы о Музее Старой Москвы [4], мне хотелось навести справки о деятельности аналогичного музея в Петербурге [5], существующего уже лет шесть. Опыт его для нас в высшей степени драгоценен, ибо «Музей Старого Петербурга», делавший вначале не мало ошибок,— как это вполне естественно,— понемногу наладил свою деятельность так хорошо, что Москва могла бы взять его просто за образец во многих отношениях. Я написал кое-кому из своих петербургских друзей — я имею честь состоять почетным членом «Музея Старого Петербурга»,— но пока еще не получил подробных сведений. ‹...›

Пока лишь могу сказать следующее:

Очень важной функцией Музея старого города должна быть организация изучения города.

Надо организовать планомерное, порайонное фотографирование всего города, т. е. всей его старины, особенно всего того, что обречено на сломку. Для этого надо организовать наблюдение за каждым подобным «обрекаемым на гибель» зданием, что нетрудно, ибо все разрешения на сломку даются городом.

Что можно, надо спасать, крича во всю глотку: караул! Искать фотографии со старых уже сломанных зданий. Я берусь здесь помочь. Организовать обмеры, войдя в сношение с Училищем живописи и ваяния, которое может поручать работы по обмерам старинных зданий ученикам архитектурного отделения.

Крайне желательно создать в Музее отдел моделей старинных домов, для чего также привлекать учеников,— кстати, для них великолепная школа.

Покупать где можно старинные чертежи и проекты, а также ходатайствовать в разных архивах, чтобы в Музей были переданы все проекты, касающиеся старинных зданий в Москве.

Собирать скульптурные и живописные детали старых домов (куски скульптуры, барельефы, куски росписи плафонов, части красивых решеток, изразцы etc.) Я не гонялся бы ни за что за допетровской стариной,— пусть это делает Исторический музей,— а только за послепетровской.

Но это так,— отрывочные мысли. Подробнее позже.

И. Г.

322. Б. М. КУСТОДИЕВУ

Москва, 29 марта 1914 г.

Многоуважаемый Борис Михайлович,

Бюст Сологуба прибыл в полной сохранности [6], и всем нам,— вчера как раз состоялось заседание Совета, на которое я просил приехать и В. П. Зилоти [7],— очень понравился. Я нахожу, что он гораздо лучше и значительнее гипсового, хотя и тот мне нравился. Полагаю, что это Ваша наиболее удачная скульптура [8].

Я только что приобрел «Разборчивую невесту» Федотова [9] и замечательную картину Бруни «Молодой Вакх» [10],— pendant «Вакханке» Музея Александра III, но тогда как эта последняя ужасно олеографична, новый Бруни совсем не похож на 19-й век, а скорее напоминает 17-й, итальянцев каких-то.

Спасибо за сведения о Вашем здоровье и Ваших врачах.

Жму руку. Ваш *Игорь Грабарь.*

323. А. Н. БЕНУА

Москва, 24 апр.[еля] 1914 г.

Дорогой Шура, ради бога, не ужасайся и не пугайся: все вышло как нельзя лучше! Мне смертельно хотелось, чтобы все это живописных дел мастерство было в Твоих руках, и раз это достигнуто, то мне ровно ничего больше и не нужно [11]. Что касается моего «участия в деле», то «мастера-участники в деле на чай не берут», а по сему должен Тебе признаться — и очень прошу этому верить, что это не выверт и не затирание,— что я все равно имел в виду отказаться от своего участия, ибо не считаю возможным работать «в кредит». Мекк тысячу раз прав, говоря, что мы видали Грабаря пишущим скверные картинки, но не видали ни его хороших, ни прежде всего его стен. Когда на подобные темы со мной заговаривали Жолтовский, Щусев и другие, я всегда наотрез отказывался пускаться в росписные авантюры именно потому, что не хотел ставить людей в глупое положение трястись за судьбу аппетитной гладкой стены. Мне просто было важно в данном случае, чтобы все устроилось. Итак, пиши Мекку, что это чистое недоразумение и все улажено. Щусеву не мог этого передать, ибо он в Венеции открывает ⟨...⟩ русский павильон [12].

Наконец, вот еще что: я ни за что не хочу брать роспись библиотеки в Коммерческом институте [13] — это целиком Твоя тема, и заранее пальчики облизываю от радости видеть, что Ты там сделаешь.

Так что с этим тоже кончено.

⟨...⟩ Ты как-то обмолвился, что считаешь свинством со стороны Скамони [14] неприсылку мне Твоего «Царского» [15]. Если бы Ты продолжал это считать и до сего времени или хотя бы начал думать, что это просто маленькая забывчивость, то может быть напомнишь ему.

Твой *Игорь Грабарь.*

324. Г. К. ЛУКОМСКОМУ

Москва, 2 июня 1914.

Многоуважаемый Георгий Крескентьевич.

Во-первых, спасибо за чудесные фотографии Екатеринбурга, которые я получил. К ним я добавляю еще с десяток, из которых некоторые еще эффектнее, и все с других точек. Особенно пикантны детальные снимки. На это добавление Вы не посетуете. ‹...›

Ваш *Игорь Грабарь.*

325. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 2 июня 1914 г.

Дорогой Володя, ‹...›

Мне необходимо, чтобы не разорить издателя, выпустить еще в этом году два новых тома моей «Истории р. искусства»,— IV и VII. Как я умудрюсь это произвести, и сам не знаю, но при одной мысли об этой перспективе каторжной работы меня берет оторопь. Придется в конце июня съездить еще в Петербург на недельку. Очень бы хотелось оттуда на два дня в Malmö съездить, но сомневаюсь, чтобы удалось это осуществить.

326. П. П. ВЕЙНЕРУ

Москва, 27 июня 1914 г.

Многоуважаемый Петр Петрович,

Только теперь, после совершившейся перевески картин Третьяковской галереи, стала выясняться физиономия всего собрания, и я приступаю к чудовищной работе по авторизации произведений, определению действительных, а не мифических лиц, изображенных на целом ряде портретов и т. п. Говорю чудовищной, потому что уже на первых же шагах обнаружилось невероятное наше убожество по части сведений. Несколько невероятных сюрпризов уже обнаружилось, но если не так просто их обнаружить, то вдесятеро труднее разгадать загадки до конца. Нам нужен большой запас фотографий для постоянных сравниваний и сопоставлений, и мне пришло в голову, что Вам, вероятно, также было бы на руку предложение окупить Ваши расходы по приобретению у Дягилева коллекции фотографий Таврической выставки, а также тех, которые снимались для «Старых годов». Я одновременно предложил и Кнебелю продать нам весь запас его фотографий. Если Вы готовы пойти нам навстречу, Вы окажете этим огромную услугу тому самому делу, которому столько лет сами чудесно служите. В таком случае сообщите, на каких условиях мы могли

бы эти фотографии получить, конечно, только снимки, ибо негативов нам немного нужно. ⟨...⟩

Без Вашей помощи мне будет трудно поставить серьезно задуманную мною строго научную работу по выяснению всего состава старых картин галереи. Душевно Ваш

Игорь Грабарь.

327. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 12 октября 1914 г.

Дорогой Алексей Петрович,

Спасибо за письмо и сведения. Попросите, пожалуйста, Черногубова[17] узнать у Тулубьева[18] точно и окончательно о следующем:

1) Сколько времени ему необходимо с момента сдачи ему рукописи до момента сдачи нам первой партии, т. е. хотя бы первых 5—10 тысяч катологов.

2) Если он действительно берется сделать и если готов взять по $9^1/_2$ коп. с каталога при 1000000-ном заводе, то пусть немедленно выпишет шрифт (пусть Черногубов даст ему каталог Музея Ал. III для образца).

3) Мы тотчас же закажем обложку Лансере и клишируем как ее, так и портрет Павла Михайловича [Третьякова] и несколько книжных украшений, виньеток для удобства разверстки, т. е. чтобы заполнять некоторые страницы внизу, которые окажутся пустующими вследствие необходимости начать следующий отдел с **правой**, а не **левой** страницы.

4) Велите Гусеву снять находящийся в Обществе любителей художеств портрет Репина Павла Михайловича[19] (писанный с натуры и несравненно лучший нашего репинского[20]), который удобнее по формату для приложения. Он в вышину, а наш пришлось бы поперек страницы ставить[21]. ⟨...⟩

Я работаю над каталогом. Работы очень много. ⟨...⟩

Жму руку, Ваш *Игорь Грабарь.*

328. П. П. ВЕЙНЕРУ

Дугино, 17 дек.[абря] 1914 г.

Многоуважаемый Петр Петрович, ⟨...⟩

Нельзя ⟨...⟩ верить безграмотному каталогу, когда-то — когда никто ничего не знал — составленному П. М. Третьяковым и преступно удерживавшемуся **принципиально**! Остроуховым, который рвет и мечет, узнав, что я печатаю новый без глупостей! ⟨...⟩

Ваш *Игорь Грабарь.*

ПОПЕЧИТЕЛЬ
московской
ГОРОДСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ГАЛЛЕРЕИ
П. и С. М. ТРЕТЬЯКОВЫХЪ

Москва, мая 8 1914,
№ 53

Господину

Геннадію Александровичу ЛАДЫЖЕНСКОМУ

Одесса

Глубокоуважаемый
Геннадій Александровичъ.

Вы въ письмѣ отъ 25 марта с/г были любезны сообщить мнѣ, что списались съ Вашимъ братомъ и онъ долженъ былъ еще на Ѳоминой недѣлѣ привезти въ Третьяковскую галлерею картину Рябушкина "Сидѣніе царя М.Ѳ. въ Боярской Думѣ"; я все время поджидалъ Вашего брата, но къ сожалѣнію до сихъ поръ не имѣю по этому поводу никакихъ извѣстій ни отъ Васъ, ни отъ Вашег брата.

Будьте любезны извѣстить меня, когда Вы сами будете въ Кологривѣ и когда я могу расчитывать, что Вы вышлите картину - для меня знать это чрезвычайно важно, такъ какъ Совѣту галлереи необходимо расчитать свой бюджетъ.

Прошу принять увѣреніе въ моемъ совершенномъ почтеніи и преданности.

Попечитель галлереи Игорь Грабарь

Письмо И. Э. Грабаря — Г. А. Ладыженскому[16] на бланке попечителя Московской городской художественной галереи П. и С. М. Третьяковых, 1914 г., ЦГАЛИ

329. Б. М. КУСТОДИЕВУ

Дугино, 19 дек.[абря] 1914 г.

Многоуважаемый Борис Михайлович,

⟨...⟩ Конечно, найду время Вам попозировать. Групповой портрет русских художников очень нужная вещь для Третьяковской галереи, и я бы очень просил не продавать его никому, не показавши мне. Кстати, какой размер Вы взяли для всей картины и начали ли ее или только собираете материал? [22]

Что касается Вашего бюста Сологуба, то я буду в понедельник в галерее и прикину его еще раз посередине зала [23], но Вы должны согласиться с тем, что это выгодно только для Вас и ужасно невыгодно для **Левитана, Серова, Нестерова** и **Малютина с Остроуховым.** Если последним двум и Серову еще терпимо, то для Левитана и, особенно, Нестерова это граничит с убийством. На меня посыпятся укоры — и, к сожалению, на сей раз не несправедливые — в пристрастии.

Только что открылась в гипсовом музее против храма Спасителя выставка Голубкиной за 20 лет ее работы [24]. Это большое событие — редкое и радостное. Есть вещи замечательные — главным образом портреты, ибо остального я никогда не любил и считаю недоразумением. Особенно любопытны деревянные портреты Алексея Толстого, Ремизова и других [25]. Я купил бы вещей 6—7, но она вроде Коненкова: есть нечего, но меньше 2500—3000 рублей не подступайся. Просто несчастье эта босяцкая гордость и «презрение к буржуям», какими она считает каждого человека, носящего не грязный и не мятый крахмальный воротник. Крепко жму руку.

Ваш *Игорь Грабарь.*

1915

330. А. К. БЕНУА

Дугино, 2 января 1915 г.

С Новым годом, с новым счастьем!

Сейчас привезли мне в деревню Ваше письмо, дорогая Анна Карловна. Сердечное спасибо. Я действительно работаю, но преогромные вещи, которые, бог знает, когда будут готовы. Если между ними состряпаю что-нибудь более «портативное», с радостью отдам Вам для раненых [1]. Вот насчет «Московских художников» дело обстоит значительно хуже. Я был у «Союзников» во время устройства выставки по своей официальной обязанности [2], о чем успел уже рассказать Шуре. Так как я кусаюсь, то на меня наседали очень деликатно и больше намеками, но зато на другой день жестоко досталось там же нашему приятелю А. П. Ланговому, на беду человеку редкостно деликатному и мягкому. На него нагло напали, повысив голос, и вели себя до непристойности вызывающе [3].

Во главе всех выступил Переплетчиков,— взвинченный и настроенный, конечно, Виноградовым и Коровиным,— объявивший, что Ланговой находится на «русской» выставке и что пришла пора судить наконец Совет Третьяковской галереи, который устроил там вместо русского отдела общество международных спальных вагонов. На это Ланговой возразил,— и это было напрасно, ибо лучше всего уйти,— что Совет купил Левицкого, Федотова, Перова,— вот главные приобретения 1914 года [4].— «А немцы Бенуа и Остроумова?» — возмутились «союзники» [5]. «Разве это русская живопись?» А от Архипова вас воротит. Отношения наши с этими господами таковы, что я не знаю, что предпринять для обуздания их и чем все это кончится.

Вот видите, Анна Карловна, каковы дела во время войны. ⟨...⟩ А Вы думали, что я могу кое-кого попросить дать что-нибуь Вам для раненых. Да я носу не высуну никуда, чтобы только не напороться на кого-нибудь из этих диких. Это у них-то просить, да еще для человека, носящего имя, для них столь богомерзкое, ⟨...⟩ Бенуа!

Если увижу Малютина — скажу ему. Увидеть, вероятно, придется, т. к. я хочу заказать ему групповой портрет московских художников. А Малютин очень самостоятелен [6].

Прилагаемую фотографию передайте Шуре. Это для того, чтобы соблазнить его как-нибудь к нам проехаться. Стоят чудесные дни инея. Если бы и Вы были в Москве, то вместе могли бы приехать. Ей богу, не раскаялись бы. Сердечный привет всем Вам, милые друзья, от нас обоих.

Искренно Ваш *Игорь Грабарь.*

331. Б. М. КУСТОДИЕВУ

Москва, 8 февраля 1915 г.

Многоуважаемый Борис Михайлович, ⟨...⟩

Только сегодня в первый раз попал на выставку в пользу бельгийцев [7]. Она производит хорошее впечатление. Кстати, мне очень нравится портрет Базилевской [8] и совсем не нравится статуя Коненкова [9] — эта грубая помесь архаики со слепком с натуры (moulage'ем).

Сердечно Ваш *Игорь Грабарь.*

332. А. П. ЛАНГОВОМУ

Москва, Дугино, 1 июня 1915 г.

Дорогой Алексей Петрович,

Одновременно посылаю Черногубову составленное мною письмо к городскому голове. ⟨...⟩ Относительно числа перевешенных картин, конечно, писать нельзя: все перевешено, без исключения [10].

Я в очень рабочем, а потому в очень хорошем, бодром, спокойном и ничуть не нервном настроении. Даже дивлюсь себе: как раз в столь

горькие и унизительные дни, когда нам только что преподнесли новый Мукден и когда только меня самого громили в Петровских линиях[11].

Думаю все же через несколько дней выбраться. ⟨...⟩

Ну, будьте здоровы и бодритесь.

Жму Вашу руку,

Ваш *Игорь Грабарь.*

333. Е. Е. ЛАНСЕРЕ

Дугино, 14 июня 1915 г.

Дорогой Женя,

Спасибо за присылку рисунков[12]. Сижу сейчас в Дугино и истово пишу целыми днями на воздухе. Не имею силы оторваться от работы, ибо затеял большую картину на тему «васильки», а они не нынче-завтра, по мере того как зеленая рожь буреет, начнут блекнуть, и тогда до свидания, до следующего лета. В самом густом своем сине-голубом соку они сейчас, и это длится неделю, самое большое две[13]. ⟨...⟩ Я очень удручен тем, что не мог полюбить ни одной «военной» вещи Добужинского, хотя бы в одной сотой доли любви, какую я питаю к нему лично[14].

Ты спрашиваешь, чьих рук дело эти погромы? Я полагаю, что виновников много. Прежде всего правительство, которое сквозь пальцы смотрело на весьма длительную, вполне планомерную и не допускавшую никаких кривотолков и сомнений подготовку погромов. Главный погромщик Суворин, ⟨...⟩ подстрекавший вместе с Лазаревским чернь в каждом номере московского вечернего «Времени»[15]. Затем русские конкуренты намеченных к разгрому нерусских фирм. ⟨...⟩

⟨...⟩ У Кнебеля все приказчики сбежали сами глядеть на ближайшие погромы. ⟨...⟩, а то можно было откупиться. ⟨...⟩ Между прочим, миллионное собрание фарфора Филиппа разбито в мелкие куски, у него же в порошок уничтожены картины старых мастеров (часть их была на выставке в Румянцевском музее), между прочим дивный **Ван Гойен**, замечательная картина, приписывавшаяся (впрочем, без достаточных оснований) **Карелю Фабрициусу**, **Бооль**, **Бергем**[16] и др. У Веркмейстера все уничтожено, между прочим погибли Левицкие, Боровиковские, Тропинины, шесть Левитанов (из последних два больших и очень значительных)[17].

У Кнебеля каждый негатив вынимали из коробки, им любовались и разбивали. Все погибло, а многого не снимешь ни за какие деньги, потому что оно тоже погибло в 1905 году и позже. Материал для 30 монографий был уже почти полностью собран, а также был закончен собиранием материал для всех 18 оставшихся выпусков моей «Истории». Что будет дальше, не знаю. Между прочим, в прошлом году была обснята нами (т. е. «Третьяк. галереей») вся галерея, и все негативы также погибли. Я до сих пор еще не могу прийти в себя. Лично я потерял целое состояние — не трудовое, а денежное.

Обнимаю Тебя и благодарю,

Твой *И. Грабарь.*

Дугино 14 июля 1915   1

Дорогой Женя

Спасибо за присылку рисунков. Сижу сейчас в Дугине и истово пишу цельными днями на воздухе. Не имею силы оторваться от работы, ибо затеял большую картину на тему „васильки", а они, не нынче-завтра по мере того как зеленая рожь будет начинать блекнуть, и тогда до свидания, до следующего лета. В самом густом своем сине-голубом саду они сейчас и это длится неделю, самые большие дни. Поэтому я пишу одновременно Лансеру, прося его принять рисунки. Кстати, каковы были царские смотрины? Я очень удручен тем, что не мог

Письмо И. Э. Грабаря — Е. Е. Лансере, 1915 г., ЦГАЛИ

334. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 14 июня 1915 г.

Дорогой Алексей Петрович,

Завтра я собирался ехать в Москву, чтобы побывать в галерее и, кстати, подать заявление о моих личных — весьма внушительных — убытках, причиненных разгромом магазина и складов Кнебеля, но погода стоит такая чудесная, а я начал настолько захватившую меня картину, что не имею сил уезжать отсюда, хотя бы на один день. Дело в том, что вся картина построена на васильках, которыми завален стол в аллее. Между тем я только что получил письмо от Жени Лансере, в котором он сообщает мне, что выслал в галерею купленные мною на его выставке акварели и рисунки с Кавказского фронта, и мне бы хотелось на них взглянуть. Так вот что: посмотрите уж Вы их за меня, да кстати поговорите с Р. И. Клейном, не забыл ли он агитировать среди своих друзей по правой думе за наше Советское ходатайство[18]. Не дай бог, чтобы оно провалилось,— я каждый раз с трепетом беру газету с отчетом о вчерашнем заседании. Убеждайте его не терять времени и переговорить со всеми[19].

Если на неделе выдастся серый день, я приеду, а пока упиваюсь красотой моего последнего — и потому сильнейшего увлечения: такая бесподобная, ни с чем не сравнимая радуга красок, что если удастся передать хоть часть ее,— это будет лучшее, что я сделал. 〈...〉

А вот Вам бы в воскресенье не мешало меня навестить.

Жму Вашу руку, Ваш *Игорь Грабарь.*

335. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 22 июля 1915 г.

Дорогой Алексей Петрович,

Только сегодня могу Вам сообщить кое-что интересное, ибо только сегодня окончательно выяснились результаты наших реставрационных работ в галерее. Они еще не окончены, но важно было выяснить, что удастся сделать. Я очень обрадован результатами разглаживания и расчистки Щукина[20]: он выиграл приблизительно в такой же степени, как в свое время Макеровский[21]. Как и тогда, меня тревожили всякие неприятные перспективы, от которых ведь, несмотря на самый собачий нюх, все же никогда не гарантирован. И вот теперь обнаружилось, что «Павел I» — вещь первоклассной сохранности, и только весь фон был записан, да сама фигура и фон заолифен безбожно. Мы не прогадали: такая чудесная живопись вылезла, что бесконечно радует глаз. Кроме того, реставрируются Алексеева «Дворцовая набережная»[22] и Венецианова «Жатва»[23], да еще Сем. Щедрина «Корова»[24]. Первая и последняя грозили серьезной опасностью, ибо стали шелушиться. Венецианов тоже

скоро собирался их догнать. Результаты блестящи. Я очень доволен, что удалось устроить Богословскому много частных заказов, которыми он занимается после 4-х часов, ⟨...⟩, работая от 10 до 4-х для нас в галерее. Он просил разрешения работать в галерее до открытия и после закрытия, в чем я ему категорически отказал, не желая давать почву для «каких-нибудь» «трубниковских» [25] сплетен и инсинуаций.

Что касается моей картины [26], то, увы, она подвигается черепашьими шагами, ибо погода в высшей степени не подходящая для меня. В течение этого месяца не было двух солнечных дней подряд, что ужасно действует на настроение, т. к. вечные перерывы нервируют и не дают возможности писать даже просто по техническим причинам, вызывая жухлости и иные гадости, не только неприятные, но и опасные для сохранности картины. Она почти кончена, но многое надо переписать сразу заново, чтобы связать тем единым чувством, которое возможно только при непрерывности переживаний, т. е. только при непрерываемых сеансах. Вот жду 3—4-х солнечных дней подряд, чтобы дать этот последний спаивающий, связывающий, заключающий и одухотворяющий налет. А полон холодом от этих бесконечных выжиданий. ⟨...⟩

Ваш *Игорь Грабарь.*

336. А. П. ЛАНГОВОМУ

Москва, Дугино, 19 августа 1915 г.

Дорогой Алексей Петрович, сейчас привез нарочный Ваше письмо. Спасибо за него сердечное и тройное спасибо за все добрые вести, которыми оно полно. Думаю, что Щербатов сам поймет, что никто и не хотел его обижать и что «кобениться» ему совершенно не с чего. Для меня ясно, что вся его обида состоит в том, что «Макеровский» Левицкого, «Разборчивая невеста» Федотова, «Юный Вакх» Бруни, «Сумерки» Левитана [27], «Портрет жены» и «Пророк» Врубеля, масло и акварель Брюллова [28] и, наконец, «Павел» Щукина — куплены помимо него. Да, это обидно. Но разве все мы не поклонились бы ему низко, если бы он **один**, помимо нас, купил хоть что-нибудь равноценное этим вещам. Кто же станет сомневаться в том, что мы немедленно все дали бы свои подписи. Но ведь в самом деле надо же, наконец, сказать правду. Ведь он возмутительно наплевал на свои обязанности члена Совета, раз в год заходит в галерею, да и то только, когда его изловишь и уломаешь [29].

Однако повторяю, что вероятнее всего он одумается, и это будет лучшим выходом из создавшегося положения. Но я бы поставил ему, во всяком случае, ультиматум. Право протестовать и критиковать принадлежит только тому, кто сам работает. Так неугодно ли показать свое желание участвовать в нашей большой, видимой всей России работе не на словах и не на протестах, а на деле. Пусть хоть раз в неделю заходит в галерею, пусть не покупает ни старых мастеров, ни врубелей, не показавши их предварительно Совету, и пусть не считает, что

обязанность разыскивать вещи для галереи лежит только на попечителе, т. е. последний исполняет лишь черную работу, а «чистую» берут на себя сами «их сиятельство».

Если же уйдет, то очень бы хотелось выбрать художника, но, конечно, только независимого и непартийного. Хорошо бы Сурикова,— да ни за что не хочет идти. Придется просить Поленова, но, конечно, тоже не пойдет. Необходим москвич, почему безусловно отпадают Бенуа, Сомов и др. Малютина жаль выбирать, потому что его приобретать следует. Нестерова [30]. Этот пойдет наверняка, но вкус его весьма невысокого качества. Коровин, Ап. Васнецов, Переплетчиков — уж очень партийны: вне «Союза» ничего не видят. Просто беда. ‹...›

Работа моя, благодаря погоде, сильно двинулась. Может быть, картину и кончу. Жму Вашу руку.

Ваш *Игорь Грабарь.*

337. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 24 сентября 1915 г.

Дорогой Алексей Петрович, спасибо за подробное письмо. Посылаю Вам слегка лишь поправленный Ваш проект письма голове. ‹...› Вот что дорогой: дайте этот проект Черногубову — он, конечно, сразу в качестве старой галерейной крысы унюхает, что этим никого не убедишь, и предложит, наверное, несколько отличных мыслей. Даже просто дайте ему составить теперь бумагу, а мы ее переделаем, если будет надобность. Увидите, что сделает хорошо. Парень с головой и очень «подковыристый» — что тут и нужно. Его проект перешлите мне опять,— время у нас есть [31]. ‹...›

С погодой Вы меня рано поздравили: был один только солнечный день на этих днях, да вот сейчас разъяснилось (пишу вечером) и, думаю, завтра тоже простоит. Но, конечно, летних своих затей сейчас кончать не могу — все желто, а еще больше голо. Хорошо, что хоть несколько солнечных дней — ясных последних дней осени — все же выпало. Прямо был на седьмом небе. Целые дни работал [32].

Жму руку. Сердечно Ваш *Игорь Грабарь.*

338. А. Н. БЕНУА

Москва, 4 окт.[ября] 1915 г.

Дорогой Шура, из моей двухлетней «практики» в Совете деламотовского здания [33] я знаю, что пока там ничего сделать нельзя, но если подобрать соседей по «нашим скамьям», то оппозиция окажется в большинстве, и тогда можно сделать все [34]. Сейчас мы с Щусевым налаживаем Твое избрание — хотя бы даже с утверждением мнения меньшинства, ибо на бо́льшее рассчитывать мудрено, и таким именно мане-

ром прошел и Нерадовский [35] и другие,— а Ты, ради бога, не выверни какого-нибудь типично российского и, в частности весьма Тебе свойственного фортеля «наплевальной системы» ⟨...⟩. Очень бы хотелось повидаться.

Сейчас дивные дни: заезжал на 3 дня в Москву и опять в Дугино за живопись. Переживаю вторую юность [36].

Твой любящий *Игорь Г.*

339. П. П. ВЕЙНЕРУ

[Москва], 7 окт.[ября] 1915 г.

Дорогой Петр Петрович,

Приношу Вам — правда, значительно запоздалую, но тем не менее от всего сердца — благодарность за сочувственные строки моим погромным бедствиям, которые я нашел в последнем номере «Старых годов» [37]. В конце концов нет такой пакости, с которой человек не умудрился бы примириться и сжиться. Даже противна эта бесконечная эластичность человеческой природы.

А теперь вот что. У нас возник самый серьезный проект проводить на место К. Маковского Александра Бенуа. Надо набирать елико возможно больше голосов. Я обрабатываю вместе с Щусевым москвичей, а Вы возьмитесь за петербуржцев. Переговорите с Верещагиным, попросив его поговорить с Д. И. Толстым и Ив. Ив.-ем [Толстым],— поговорите с Кардовским,— словом Вы сами лучше меня все это знаете. ⟨...⟩. Ей богу, в конце концов ведь ничего нельзя делать до тех пор, пока у нас нет в собрании большинства голосов, почему и надлежит пока заниматься исключительно сей последней задачей. Пусть Сюзор уговорит Китнера [38] — он даст голос. Я думаю и Суслов даст, если ему напомнить, что Бенуа всячески будет содействовать работе научно-архитектурных экскурсий, вопрос, в котором он до последнего времени был ведь гласом вопиющего в пустыне. Вот братья Альберт и Леонтий — эти положат ему наверняка черняков. Уж тут ничего не поделаешь. Надо еще получить голоса Визеля [39], Матэ [40] и Нерадовского, хотя последнего не поймаешь. ⟨...⟩

Жму руку. Ваш душевно *Игорь Грабарь.*

340. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 7 окт.[ября] 1915 г.

Дорогой Алексей Петрович, посылаю Вам ⟨...⟩ только что пересланную мне в деревню телеграмму Щербатова. Как Вам нравится эта выходка. Какая-то болезнь или просто пункт: только бы заседать, когда ему хочется, и только не тогда, когда всем удобно. ⟨...⟩ Что касается Щербатова, то я пишу одновременно жене, прося ее по телефону продиктовать ⟨...⟩ ответную телеграмму ⟨...⟩ такого содержания: «День заседания 12 октября назначен давно, о чем Вы были извещены, Вера Пав-

ловна [Зилоти] приезжает нарочно понедельник, если удастся устроить вторник, извещу, но пока остается по-старому. Грабарь».

Думаю приехать в пятницу или субботу. Привезу кое-что из своих летних осенних работ 〈...〉,

Привезу показать и Вам «Рябинку» [41], но затем увезу обратно писать большую вещь, вернее, кончать эту большую вещь, ибо она уже в работе.

Жму руку. Ваш *Игорь Грабарь.*

341. П. П. ВЕЙНЕРУ

Москва, 16 окт.[ября] 1915 г.

Дорогой Петр Петрович,

Еще до того как я получил Ваше письмо, Щусев привез «из академических сред» известие, что кандидатура Александра Бенуа отпадает по неотвратимой формальной причине: он не может занять «кресло» живописца, ибо в качестве такого Академией не признается; она готова его признать любителем или историком, но не специалистом [42]. Бенуа сделал ошибку, отказавшись от звания академика в прошлом году. Ни Сомов, ни Лансере от этого звания не отказались, почему они «полноправные живописцы» теперь, хотя и не окончили Академии [43]. Звание академика покрывает «отсутствие специального образования», подобно тому, как в мире ученых звание доктора honoris causa * покрывает отсутствие университетского или даже гимназического диплома, давая право быть профессором. Щусев уверяет, что устав Академии требует для избрания в действительные члены живописца именно либо диплома, либо покрывающего «звания». Раз Бенуа отпадает, надо сочинить другого кандидата. Тот же Щусев сказал мне, что кое у кого мелькнуло имя Лансере, как человека, только что ставшего лично известным президенту в качестве автора отличной будто бы росписи новой залы в Музее Академии художеств, перестроенной Щуко [44]. Если это так и если верно, что роспись нашла полное одобрение, то что же нам еще искать? Лансере весьма энергичный и деятельный человек, никогда не отлынивающий от обязанностей, выходящих из круга личных интересов, которыми исключительно живут чуть ли не все художники, в высокой степени — вроде Головина [45] — плюющие на всякие заседания, обсуждения и т. п. Сомов, боюсь, будет вроде Головина, хотя возможно, что я и ошибаюсь. Самое простое было бы спросить его самого. Он человек умный и без неврастенических кочевряжений: если ему все это скучно и нудно и он посещать собраний не намерен, он так прямо и скажет, если же скажет, что будет ходить, значит будет, и тогда надо его выбирать. Но еще лучше было бы посоветоваться по этому поводу с Бенуа, объяснив ему всю ситуацию. 〈...〉

Жму Вашу руку. Ваш *Игорь Грабарь.*

---

* за заслуги (*лат.*).

342. А. П. ЛАНГОВОМУ

Дугино, 14 дек.[абря] 1915 г.

Дорогой Алексей Петрович, ‹...›

А рябинку-то большую почти кончил; завтра сделаю еще, и надо паковать. В четверг привезу ее, а в пятницу утром или в четверг же вечером Вы смогли бы ее уже увидать. Но только прошу меня покорнейше извинить: она во много раз сильнее, выразительнее, убедительнее и главное — красивее первой *. Об оном Вы, впрочем, были мною предупреждены, и я несказанно обрадован, что это так, ибо я, конечно, весьма был бы огорчен, если бы то, чего я добивался, мне не удалось, и картина вышла бы хуже этюда [46].

И. Г.

343. Б. М. КУСТОДИЕВУ

Москва, 24 дек.[абря] 1915 г.

Дорогой Борис Михайлович,

Итак, «Прогулка верхом» приобретена за 700, но я усердно прошу Вас помочь еще нам приобрести «Пазухина» (длинный масляный эскиз) и маленький эскиз к «Крестному ходу» — обе вещи за 600 р.[47] Пользуясь правами товарищества и дружбы, я просто распорядился, чтобы были аншлаги о приобретении галереей всех трех вещей, и взял на себя устройство с Вами этой противной, но, ей богу, вынужденной торговли. Не гневайтесь, ради бога. Деньги можете получить все, т. е. 1300 р., когда угодно, т. е. либо после Московской выставки, либо после Петербургской [48] — словом, по доставке их в стены галереи. Выставка, помоему, очень не плоха, и досадно лишь демонстративное отсутствие Рериха. Она вне всякого сравнения лучше «Союза» [49].

Привет Юлии Евстафьевне. Жму Вашу руку и жду ответа (открыткой, ибо иначе идет неделю и больше).

Ваш *Игорь Грабарь.*

---

* Так что, с Вашего позволения та кажется теперь рядом замухрышкой [*прим. И. Грабаря*].

344. А. А. ШЕМШУРИНУ

Дугино, 7 января 1916 [г.]

Многоуважаемый Андрей Акимович [1], ⟨...⟩

Ваши настойчивые и усидчивые занятия историей русского орнамента меня чрезвычайно интересуют, и не только потому, что я со всяческим уважением отношусь к каждому упорному и долгому труду и каждому подлинному увлечению, но и потому, что этим вопросом я и сам бывал волнуем, ибо ему отведено немало места в IX томе моей «Истории русского искусства» [2], бог знает, когда еще имеющем увидеть свет, особливо теперь, когда скончался мой близкий сотрудник Ф. Ф. Горностаев, давно уже разрабатывавший для вышеписанной «Истории» этот именно отдел [3].

Был бы рад побеседовать с Вами как-нибудь на эту тему. Быть может, зайдете в Третьяковскую галерею, в которой, кстати, увидите немало нового и еще больше старого, ставшего новым.

Я по-прежнему живу в деревне, под Москвой и не каждый день бываю в городе. ⟨...⟩

Жму Вашу руку. Ваш *Игорь Грабарь.*

345. Г. К. ЛУКОМСКОМУ

Москва, 27 янв.[аря] 1916 г.

Многоуважаемый Георгий Крескентьевич,

Книжку Вашу я купил на этих днях, и потому не посылайте ее мне, а за намерение сердечно благодарю. Очень интересно смотрится, но теперь я только пробежал, ибо сразу увидел, что она не для нашего брата, а для «публики». ⟨...⟩ Все же это очень хорошо и нужно [4]. Что касается моих издательских или, вернее, «выпускательских» дел и планов, то могу Вам сообщить, что работа у меня не прерывалась ни на минуту: все также собирается и сортируется, и систематизируется, и синтезируется. ⟨...⟩ Дело в том, что я могу Вас порадовать: Кнебелю удалось после моих неотвязчивых приставаний и надоеданий какими-то способами раздобыть через Швецию екатеринбургские фотографии, и я их сейчас же пущу клишировать (кстати, Голике и Вильборг отказываются за неимением цинка), а Вас попрошу засаживаться за текст. Работа идет вовсю, но вся остановка за бумагой. Кнебель измышляет и надеется достать в Финляндии. Не знаю, что из этого выйдет, но материал должен быть готов [5]. ⟨...⟩

Здесь в думу подали заявление все художники и преподаватели Училища живописи + В. Васнецов, Нестеров, Виноградов. К ним присоединились из Петербурга В. Маковский, Позен, Беклемишев, Дубовской [6].

Говорят, теперь Бенуа, Лансере и др. собирают тоже подписи за меня [7]. Это полезно, ибо в течение ближайших двух-трех недель все должно вырешиться. Хорошо бы, если бы С. Маковский тоже что-нибудь нашел сказать [8].

Ну будьте здоровы. ⟨...⟩

Ваш *Игорь Грабарь.*

346. Г. К. ЛУКОМСКОМУ

Москва, 15 февр.[аля] 1916 [г.]

Многоуважаемый Георгий Крескентьевич, я занят в последние 5—6 недель с 7 ч. утра до 2 ночи: столько комиссий, бумаг, справок, запросов, ответов, отношений и объяснений не написал за всю свою жизнь. ⟨...⟩ Уже 6 недель не был в деревне. Совершенно измотался и проклинаю тот день, когда согласился отдать все свое время, энергию и деньги Третьяковке, заранее зная, что произойдет именно то, что произошло [9].

Игорь Грабарь.

347. П. И. НЕРАДОВСКОМУ

Москва, 21 февр.[аля] 1916 [г.]

Многоуважаемый Петр Иванович,

Влиятельные гласные Московской думы сказали мне, что было бы весьма полезно для дела защиты переустройства Третьяковской галереи, если бы кто-нибудь из хранителей музея написал в адресованном мне письме несколько мыслей о перевеске, новых атрибуциях и авторизации картин, новых приобретениях и т. п. Само собою разумеется, что совершенно не надо затрагивать ни **юридической** стороны, т. е. ни **завещания**, ни «положения об управлении галереей, выработанного городом», ни стороны **полемической**, т. е. осуждения прежних Советов: важно лишь, нужны ли предпринятые работы (между прочим, главная из них даже не перевеска, а составление художественного инвентаря и вообще выяснение самого состава собрания), вызывались ли они истинными задачами современного музея и сделаны ли они удовлетворительно постольку, поскольку тому не препятствовало самое здание, совершенно немузейное?

Вот если бы Вы нашли возможным написать мне,— при том не откладывая, ибо дело стоит не слишком твердо ввиду предпринятой общей травли всех художников,— такого рода письмо (начавши хотя бы с того, что «поднятая против перевески непонятная шумиха» или что-нибудь в этом роде), Вы оказали бы делу весьма важную услугу, не задев при этом лично никого [10].

Ваш *Игорь Грабарь.*

348. П. И. НЕРАДОВСКОМУ

Москва, 24 марта 1916 [г.]

Дорогой Петр Иванович,

Еще новое обвинение: «Макеровский» — не подлинное произведение Левицкого, и если верх еще можно ему приписать, то низ абсолютно не Левицкого. Вы собирались побывать в Москве: если бы Вы могли приехать на пасху, было бы очень хорошо, если же Вам это не удобно, то может быть напишите просто мне письмо с Вашим мнением. Вы «Макеровского» знаете [11]. ‹...›

Щусев, я и Ноаковский [12] подаем голос за К. Коровина.

Ваш *Игорь Грабарь.*

349. А. Н. БЕНУА

30 марта 1916 [г.]

Дорогой Шура, спасибо за письмо о «Макеровском» [13]. Это — последние, к счастью, замирающие отзвуки поднявшейся бури. Что вся эта буря была бутафорской, в этом никто не сомневался, но инсценирована она была довольно искусно, а временами и кое в чем даже прямо мастерски. При том она совсем не была «бурей в стакане воды», так как чуть не унесла с собой все, что было сделано за три года. До сих пор еще не все ясно в этой недостойной комедии, не все режиссеры окончательно определились, ибо бок о бок с разными мелкими чувствами, низкими думами и подленькими побуждениями выступили и чистые сердцем, хотя бы тот же Е. Трубецкой [14]. Тот удар в лицо, который мы получили с этой, меньше всего ожидавшейся, стороны, был самым тяжелым для нас. Я говорю **для нас**, потому что я был не один: вот уже много времени, что я не имею права, не могу и не хочу отделять себя от своих товарищей по Совету, которые с огромным тактом, благородством и мужеством подставляли свою грудь под эти удары. Не будь А. П. Лангового и Р. И. Клейна, меня, может быть, уже давно бы заклевали. Нервы у меня, правда, довольно крепкие, и я до последней минуты не прибегал к обычному спасительному средству российского безволия — к наплеванию и уходу,— но меня просто могли бы выгнать из Лавруш. переулка. В значительной степени именно благодаря им удалось — думается, что удалось уже — отстоять дело. Ты знаешь, как сплачивает общая беда. Ну, так вот. Они могли махнуть на меня рукой, по-российски смолоду — шествовать, отговорившись тем, что они ни при чем, ибо заварил всю кашу Грабарь до них и без них, так пусть Грабарь ее и расхлебывает. Но они — не щербатовы, они из-за дела, в кот. верят, кот. любят и считают правым, приняли сыпавшиеся удары на себя, и за эти годы я так научился ценить их пламенное и дружное сотрудничество, что если бы когда-нибудь забыл об этом, считал бы себя Иудой.

И вот тут-то и начинается самая острая моя боль. Помнишь, ког-

да Ты прочел мне Твое горячее «Письмо в редакцию»[15], я очень просил заменить вечного «Грабаря» «Советом», опасаясь, что этим сыграешь только в руку Щербатову и присным. Оказалось, что я был прав,— Астров и Тесленко прямо заявили, что это вышло на руку Гучкову[16].

Только что мне сказали по телефону, что в «Речи» в сжатом письме ты снова говоришь о Грабаре и снова нет о Совете[17]. Пойми, неважно, худо ли, хорошо ли делает Грабарь, но важно, чтобы худо или хорошо делал «Совет». Пойми, что мне не так тяжело было выслушивать брань врагов, как слушать даже похвалы от друзей, если эти похвалы причиняют боль — ничем не заслуженную — двум чудесным, стойким и благородным людям, сражавшимся плечо к плечу со мной, залитым со мною помоями и вот теперь даже не замечаемым,— конечно, только по досадной обмолвке с дружеской стороны.

Прости, дорогой, за всю эту рацею, но мне горько все время видеть чужую обиду. Да еще обиду таких чудесных людей.

Твой *Игорь*.

350. А. Н. БЕНУА

Дугино, 10 апр.[еля] 1916 [г.]

Милый Шура, надеюсь, Ты понял без пояснений, почему я должен был написать Тебе последнее письмо. Достаточно сказать Тебе, что если бы я его не послал, Ланговой и Клейн готовы были подать в отставку. Я послал его последнему с посыльным, которому было приказано дожидаться, пока он его не прочтет, с тем чтобы затем повезти его к Ланговому, которого я просил опустить письмо в ящик. Что делать: уже очень измочали[ли] у них все эти гучковы и щербатовы нервы, и Ты не суди их строго, ибо то, что пришлось перенести этим людям, в сущности из-за меня ведь исключительно,— действительно превосходит все, что в силах вынести самый крепкий из общественных деятелей. Ведь каждый день писали о «нечистых руках, темных делишках» и т. п.[18]
Целую Тебя крепко. Если недосуг, не отвечай: надобности нет.

Москва, 6 мая, 1916 г.

351. Г. К. ЛУКОМСКОМУ

Москва 6 мая, 1916 г.

Многоуважаемый Георгий Крескентьевич,

Кажется, Кнебелю удалось наладить дело с бумагой: хоть и безумно дорого, но она достанется. Правда, пока нет еще возможности получить всю бумагу абсолютно тождественной по цвету, и возможны такие колебания в оттенках (белые, серые, розовые, желтые и т. д.), что пустить ее в машину всю под «Историю р. искусства» рискованно, ибо там нужно

абсолютное тождество нюанса, но она прекрасно подойдет под монографии художников и городов. Поэтому я с удовольствием иду на комбинацию монографии — **Вятка** — **Пермь** — **Екатеринбург** в одном томе, о чем переговорил уже и с Кнебелем. Сообщите Дульскому [19].

Екатеринбургский альбом клиширован — конечно, не все фотографии, а лишь наиболее интересные, т. е. все же значительное большинство. Некоторые виды повторяют более удачные точки и довольно скучны. Я все собирался лично привезти Вам этот альбом, но вот уже три месяца, как не пришлось быть в Петрограде, а пересылать его Вам не хотелось. Сообщите, выслать ли?

Из-за отсутствия бумаги пришлось на целых три листа убавить мой 23-й выпуск, который я предполагал сделать нарочито толстым — в 28 страниц. Все уже сверстано, и самая эффектная глава с лучшими иллюстрациями перешла в 24-й выпуск *[20].

Зато теперь вместо предполагавшихся трех увеличенных выпусков Москве будет отведено четыре нормальных, т. е. в сущности все же значительно больше, чем проектировалось ранее. Все эти четыре выпуска, дающие сплошь новый и нетронутый материал, у меня уже готовы, но увы, выйдет до окончания войны, может быть, только один [21].

Сердечно Ваш *Игорь Грабарь.*

352. С. П. ЯРЕМИЧУ

Дугино, 31 мая 1916 [г.]

Дорогой Степан Петрович,

Ну вот что: Кнебель умудрился — правда, за безумные деньги и на чудовищных условиях — закрепить за собой заказ на большую партию бумаги. Финляндцы слупили с него вдесятеро против прежних цен, да к тому же потребовали деньги вперед, но бумага обеспечена. Посему и по его усердной просьбе, и по собственному побуждению взываю ныне к Вашим лучшим чувствам: ради бога, не теряйте обратно момента, когда получите это неприятное письмо, ни одного часа и помогите хорошему издателю несколько выпутаться из бедствий, принесенных разгромом,— засаживайтесь за «Сомова» и давайте его не позже, как через два месяца. За лист — 200 рублей, но размер сего гонорария Кнебель просит не разглашать. Если Вы после «Сомова» сможете эдак к ноябрю состряпать и «Александра Бенуа», то сверх такого же гонорария могут быть дадены еще прибавочныя «на дороговизну».

Сообщите, что и где еще доснять для «Сомова». У Коровина орудуйте сами, заказывая Александрову все, что надо [22].

Жду ответа. Ваш *Игорь Грабарь.*

---

* Там-то и дано главное, наиболее ценное в школе Ухтомского — **Бланк** и **Баженов**. [*Прим. И. Грабаря*].

353. В. Э. ГРАБАРЮ

СПб., 27 марта 1917 г.

Здравствуй, дорогой мой.

Я здесь уже с 25-го сижу. Был вызван по всяким художествам. Уж если когда-нибудь что-нибудь можно будет сделать, то только теперь и только в России. Просто живешь точно во сне и переживаешь одну сказку за другой.

Заседаю, между прочим, в Зимнем дворце, «на детской половине», в качестве члена особого совещания при комиссаре Мин. Двора Головине и комиссии по вопросам искусства при Совете рабочих депутатов [1].

Ты знаешь, что никогда не был подвержен ни «духу уныния», ни «духу любоначалия».

Теперь живется так радостно и хочется так много сделать, что голова кружится. Одна только мечта как-нибудь уйти от всяких «отвратительных постов». Горячо призываю всех художников, музыкантов и пр. надеяться, что никто не будет тянуться к власти: надо устроить все как следует, а во главе пусть будут не художники, которые должны работать, ничем не связанные, а какие-нибудь «сторонние», но любящие и знающие искусство [2]. ⟨...⟩

Ну, целую крепко, Твой *Игорь.*

354. В. Э. ГРАБАРЮ

Дугино, 5 июня 1917 [г.]

Дорогой Володя, ⟨...⟩ я уже устроился на лето, т. е. каждый день малюю, за исключением понедельников, а иногда и вторников, которые провожу в Лаврушенском переулке (сегодня несколько исключительный понедельник — день св. князя Черниговского Игоря — почему и еду завтра).

Малюю каждодневно, но пока не очень вдохновенно: больше извод холста и красок — никак не войду в колею [3]. ⟨...⟩

Обнимаем оба обоих.

355. А. Н. БЕНУА

Москва, 18 авг.[уста] 1917 г.

Здравствуй, дорогой мой,— спасибо за письмо. Понимаю, что Тебе тяжело, но не забывай, что не Тебе одному. ⟨...⟩ Мне сейчас несколько трудно собраться с мыслями: всего несколько дней назад у нас в Дуги-

не приключилось происшествие, которое нас всех вышибло из колеи. Добужинский расскажет Тебе, вероятно, подробности. В общих чертах вот что произошло. Так как я торчу всю неделю почти в Москве, вертясь с утра до ночи по комиссиям, то пользуюсь каждым деньком, когда мне удается вырваться в Дугино, чтобы пописать. К вечеру, перед заходом солнца, был редкостный по красоте, ясный, красочный вечер — я пошел писать этюд, попросив оставить мне обед, ⟨...⟩. В $8^{1}/_{2}$ я сел обедать, ⟨...⟩ в столовой не было ни души — все разбрелись гулять кто куда,— и я уже кончил обед, когда заметил каких-то людей, шедших по террасе и направлявшихся к входной двери. ⟨...⟩ Когда они подошли вплотную, они вынули револьвер и ⟨...⟩ тихо и внятно сказали: «Руки вверх!» Сказал один — «человек в очках», а когда я не сразу поднял руки, то повторил и другой, так же тихо, внятно и даже почти ласково. ⟨...⟩ На вопрос, где деньги, где золотые вещи, ⟨...⟩ отдал все, что вспомнил. ⟨...⟩ Со мною были вежливы и не позволили себе ничего. Но под конец подвыпили ⟨...⟩ и остервенели: рассчитывали, что найдут у нас сотни тысяч, а нашли пустяки. ⟨...⟩ В это время раздался громкий окрик главаря. ⟨...⟩ По-видимому, подгулявшие деревенские подходили с гармошками к усадьбе, и они перепугались. Через 5 минут никого не было, и вот мы живы. Дорогой мой, если бы Ты знал, что это за радость быть живым и видеть солнце, Ты бы понял, что все остальное вздор и гроша ломаного не стоит. Ты пойми: и ты жив, и все твои близкие, и только там что-то украли у тебя! Приезжай, я устрою Тебя. Но я заранее должен знать день приезда. Успеем еще списаться. Пока не знаю еще, где устрою Тебя, но устрою непременно у нас. ⟨...⟩

Твой *Игорь.*

356. В. Э. ГРАБАРЮ

Москва, 20 авг.[уста] 1917 [г.]

Этот адрес имеет сейчас не только символическое и эпистолярное значение, но и вполне реальный смысл: за все лето я нигде не провел столько если ни дней, то ночей, как здесь. Столько работы по всяким комиссиям, из которых во многих вынужден был принять председательствование, что просто передохнуть нельзя было за все лето. Особенно много «делов» сейчас, перед 15 сентября — днем 25-летия со дня передачи П. М. Третьяковым галереи городу [4]. Хочется закончить ряд серьезных работ, для чего надо работать день и ночь. После 15-го думаю проехать на 2—3 недели в Дугино ⟨...⟩ и там поработать. А то сейчас езжу на один-два дня в неделю. А как на грех стоит такой август, каких не бывало давным-давно,— лучше иного июня. ⟨...⟩

Как живете?

Игорь.

Комментарии

1891

[1] *Грабарь Владимир Эммануилович* (1865—1956) — крупный советский ученый, доктор юридических наук, профессор, специалист в области истории и теории международного права.

Переписка И. Э. Грабаря с В. Э. Грабарем позволяет уточнить и дополнить многие детали научной и творческой биографии художника, иногда лишь мельком отраженные в переписке с деятелями искусства.

И. Э. Грабарь с 12 лет жил вне семьи. В 1882 г. его отец, Эммануил Иванович Грабарь (Храбров), был переведен из Егорьевской прогимназии, где он служил учителем немецкого языка, на ту же должность в Измаильскую шестиклассную прогимназию. Будущий художник был устроен при этом стипендиатом в московский лицей цесаревича Николая, более известный по имени его основателя и директора М. Н. Каткова, редактора и издателя газеты «Московские ведомости». В. Э. Грабарь на шесть лет был старше своего брата, и эта разница в годах явственно проступает в их переписке начала 1890-х годов. Чувство ответственности за воспитание и образование младшего брата заставляло В. Э. Грабаря интересоваться всеми, даже самыми мелкими, подробностями его жизни, поддерживать его своими советами, особенно серьезными в студенческие годы Игоря Грабаря, избравшего на первых порах ту же специальность, что и Владимир. В 1889 г. И. Э. Грабарь поступил на юридический факультет Петербургского университета (окончил его в 1893 г.). В. Э. Грабарь в 1891—1892 гг. служил в Московском константиновском межевом институте классным воспитателем, подрабатывая одновременно частными уроками. К этому времени он уже имел за плечами юридический факультет Московского университета, который он окончил с золотой медалью (1888), годичное пенсионерское пребывание в Париже, службу в Московском коммерческом суде, работу в качестве домашнего учителя в Херсонской губернии («Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. Юрьевского, быв. Дерптского университета за сто лет его существования (1802—1902)», т. I. Юрьев, 1902. стр. 640).

[2] *Дмитриев Федор Михайлович* (1829—1894) — юрист, профессор Московского университета. Краткие биографические сведения о нем Грабарь приводит в своей «Автомонографии»: «Внучатный племянник баснописца и министра Александра I, Ивана Ивановича Дмитриева, и сын московского сенатора и писателя, автора «Мелочей из запаса моей памяти» М. А. Дмитриева, Федор Михайлович был представителем того фрондирующего либерального дворянства 1860-х годов, которое в Москве вступило в решительную схватку, с одной стороны, с славянофилами, а с другой — с реакционерами катковского толка. Автор замечательной диссертации «История судебных инстанций», он вместе с Б. Н. Чичериным был профессором Московского университета, который оба они были вынуждены покинуть по проискам Каткова. После продолжительной земской и выборной деятельности в Сызранском уезде он в 1882 году был назначен попечителем Петербургского округа, а в 1886 — сенатором. В сенате он выделялся из общего уровня закоренелых бюрокра-

тов своим язвительным и временами злобным красноречием, а также сатирическими стихами и эпиграммами, ходившими по Петербургу и создавшими ему репутацию обличителя неправды» («Моя жизнь». М.— Л., 1937, стр. 74).

В связи с болезнью глаз и прогрессирующей потерей зрения Ф. М. Дмитриев, по совету врачей, был вынужден взять чтеца, на должность которого и был принят вскоре после поступления в Петербургский университет И. Э. Грабарь. У Дмитриева Грабарь обрел «свой второй университет, ставший главным и давший» ему «больше, чем Васильеостровский» (там же, стр. 76). Дмитриев обладал феноменальной памятью, владел французским, немецким, английским и итальянским языками. По словам Грабаря, «Дмитриев был одним из образованнейших русских юристов-ученых, и настоящие лекции по самым разнообразным вопросам моих университетских курсов читал мне он по вечерам, сидя у камина, а не университетские преподаватели». «Но главный смысл моего дмитриевского университета,— добавлял Грабарь,— заключался не в этих лекциях, дополнявших сведения, полученные днем от Георгиевского, Бершадского, Ефимова, а в чтении книг высокого порядка — исторических, философских, литературных» (там же, стр. 76). «Федор Михайлович имел решающее влияние на формирование моих тогдашних литературных симпатий и вкусов. Я впервые понял по-настоящему Пушкина, беззаветно полюбив его, ставшего для меня выше всех мировых поэтов. У дмитриевского камина я изучил всех современников Пушкина, научившись особенно ценить Баратынского, а из позднейших—Тютчева. Только благодаря Дмитриеву я понял гений Толстого и Достоевского. Там же, у камина, я слушал его бесконечные рассказы из жизни старой Москвы и старого Петербурга... Я впервые от него услыхал имена славных петербургских зодчих, которых до тех пор не знал: Росси, Стасов, Александр Брюллов, Монферран, Воронихин, Старов, Бренна, Кваренги, Ринальди, Растрелли. Передо мною открылась совершенно новая область, я стал приходить к нему до восьми часов — часам к четырем, чтобы, не отрываясь, читать всевозможные мемуары о старом Петербурге и старой Москве. Он давал мне к ним множество дополнительных сведений, сдабривая их то эпиграммой Соболевского, то собственными стишками, рассказывая анекдоты и были. Интересом к старине я всецело обязан Дмитриеву, он же привил мне вкус к мемуарной литературе и архивным исследованиям, определив в значительной степени мои дальнейшие пути и перепутья» (там же, стр. 80—81).

[3] *Пельт Екатерина Михайловна* — сестра Ф. М. Дмитриева. В. Э. Грабарь давал уроки детям Дмитриева, воспитывавшимся у Е. М. Пельт в Москве. Собственно, по рекомендации брата И. Э. Грабарь и был приглашен к Ф. М. Дмитриеву в качестве чтеца.

[4] Грабарь имеет в виду XIX выставку картин «Товарищества передвижных художественных выставок», состоявшуюся в Петербурге в марте 1891 г.

[5] Иван Егорыч — шутливое прозвище В. Э. Грабаря.

[6] «Товарищество передвижных художественных выставок» было основано в 1870 г. по инициативе И. Крамского, Г. Мясоедова, В. Перова, Н. Ге, А. Саврасова, И. Шишкина и др. Оно представляло собой творческое объединение художников-реалистов для устройства ежегодных передвижных выставок с целью приближения произведений искусства к народу и организации продажи картин. Произведения передвижников всегда были близки к явлениям современной жизни. Идейную основу творчества передвижников составляли эстетические взгляды русских просветителей и демократов— Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Наибольшего расцвета искусство передвижников достигло в 1870—1880-е годы. За время своего существования «Товарищество передвижных художественных выставок» организовало в Петербурге, Москве, Киеве, Харькове, Казани и др. городах 48 выставок.

Судя по следующим письмам Грабаря брату и «Каталогу XIX Передвижной выставки картин ТПХВ» (СПб., 1891), картина, о которой пишет Грабарь в данном письме, не была закончена и на указанной выставке не экспонировалась.

[7] *Айвазовский* (*Гайвазовский*) *Иван Константинович* (1817—1900) — живописец-маринист. Выставка произведений И. К. Айвазовского (начало 1891 г.) располагалась в залах Академии художеств.

[8] См. комм. 4, 1891 г.

[9] *Киселев Александр Александрович* (1838—1911) — живописец, пейзажист, член

ТПХВ (с 1876 г.). На XIX выставке ТПХВ были экспонированы четыре картины Киселева: «Под Казбеком», «Старый Сурамский перевал», «У мельницы» и «В затишье». Возможно, Грабарь имеет в виду первые две из этих картин, показанные вслед за петербургской — на московской выставке. «Старый Сурамский перевал» — ныне в ГТГ.

[10] *Поленов Василий Дмитриевич* (1844—1927) — пейзажист, жанрист, исторический и театральный живописец, член ТПХВ (с 1878 г.). На XIX выставке ТПХВ были представлены три пейзажа Поленова: «С обрыва», «Ранний снег» и «Рубленый лес».

[11] *Щербиновский Дмитрий Анфимович* (1867—1926) — живописец, акварелист, член ТПХВ (с 1916 г.). Друг К. А. Коровина. Учился с Грабарем в Академии художеств.

[12] *Левитан Исаак Ильич* (1860—1900) — живописец, пейзажист, член ТПХВ (с 1891 г.). На XIX выставке ТПХВ из картин Левитана, кроме упомянутой Грабарем «Тихой обители» (ГТГ), были представлены «Ветхий дворик. Плес» и «Боргетто (Италия)».

[13] *Соловьев Владимир Сергеевич* (1853—1900) — поэт-символист, публицист, философ-мистик. По словам Грабаря, Соловьев был любимым учеником Ф. М. Дмитриева, часто у него бывал, читал ему свои стихи. По просьбе Дмитриева Грабарь систематически выискивал для него стихи Соловьева в последних номерах «Вестника Европы» («Моя жизнь», стр. 80).

[14] «Вестник Европы» (СПб., 1866—1918) — ежемесячный общественно-политический и научно-литературный журнал. Издатель-редактор — М. М. Стасюлевич. Помимо беллетристики и поэзии значительное место в журнале занимали статьи по вопросам истории, экономики, философии, литературной критики. В журнале печатались многие крупные русские писатели и деятели науки и культуры — И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. Н. Островский, С. М. Соловьев, С. А. Венгеров, К. А. Тимирязев, И. И. Мечников, А. Ф. Кони и мн. др. В 1890-х годах редактором журнала был А. Н. Пыпин.

[15] Грабарь ошибся: в «Вестнике Европы» «Идеалы и идолы» В. С. Соловьева не появлялись.

[16] «Московские ведомости» (М., 1756—1917) — ежедневная газета реакционного направления (с 1905 г.— откровенно черносотенная). Редактор-издатель в 1880—1890-х годах М. Н. Катков.

[17] «Шут» (СПб., 1879—1914) — еженедельный журнал, иллюстрированный карикатурами. Основан Д. А. Есиповым. С 1890 г. (№ 2) издатель — Р. Р. Голике, редактор Ф. Т. Эйлер; с 1891 г. (№ 5) издатель и редактор — Р. Р. Голике. Типичное издание юмористики тех лет. По приезде в Петербург и поступлении на юридический факультет Петербургского университета нуждающийся в заработке Грабарь начал писать юмористические рассказы и рисовать карикатуры, которые под псевдонимом «Chout'nique» (и другими) печатались в журналах «Стрекоза», «Шут», «Будильник». Вскоре Грабарь обосновался в «Шуте», став в 1891 г. его «фактическим» (но не юридическим) редактором («Моя жизнь», стр. 68). Предпочитая литературный заработок, Грабарь сравнительно мало рисовал карикатуры, не отказываясь, однако, сочинять к готовым карикатурам, выполненным другими художниками, подписи (там же, стр. 69). «Сотрудничество в «Шуте», самом слабом из всех юмористических журналов по составу сотрудников, а потом и редактирование его,—писал Грабарь,— давали мне средства, с избытком хватавшие на жизнь, значительно лучшую, чем бедная и даже средняя студенческая жизнь» (там же, стр. 86). Естественно, что такая работа не могла долгое время удовлетворять Грабаря и, по-видимому, уже к середине 1892 г. он «расстался с милейшим Романом Романовичем Голике» и ограничил свой заработок сотрудничеством в «Ниве» (там же, стр. 89).

[18] «Нива» (СПб., Т-во А. Ф. Маркс, 1870—1917) — еженедельный иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни. Редакторы — В. П. Клюшников, Ф. Н. Берг, Д. Стахеев, М. Н. Волконский, А. А. Тихонов, Р. И. Сементовский, В. Я. Светлов, И. М. Железнов и др. Распространенный в то время журнал «для семейного чтения». Отличался либерально-буржуазным направлением. В «Ниве», помимо беллетристических литературных произведений, стихов и политических репортажей печатались популярные статьи по археологии и истории России, есте-

ствознанию, географии, экономике, публиковались очерки, посвященные выдающимся деятелям русской культуры. Своеобразием «Нивы» была регулярная публикация репродукций картин русских и европейских художников. «...Многие работы русских, да и не только русских, художников были обязаны своей хрестоматийной популярностью именно этому журналу, обильно сопровождавшему репродукциями литературный материал» (*Г. Ю. Стернин.* Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970, стр. 26). С данным разделом «Нивы» и было главным образом связано сотрудничество Грабаря в этом журнале в 1890-х годах. Оно заключалось в написании текстов к воспроизводившимся картинам и отдельных статей по искусству, а также в изготовлении иллюстраций к рассказам и очеркам, печатавшимся в «Ниве». В первые годы работы в «Ниве», будучи студентом университета, Грабарь не отказывался писать и статьи по вопросам экономики, близким ему по университетскому курсу.

[19] *Коркунов Николай Михайлович* (1853—1904) — профессор государственного права Петербургского университета. Позднее Грабарь несколько по-иному оценил Коркунова. «Не блестящий лектор, он был очень одаренным теоретиком права и крупным государствоведом. Но нам, студентам, он был не очень по душе из-за выдвинутой им политической доктрины «субъективного реализма», являвшейся не чем иным, как открытым теоретическим обоснованием самодержавия» («Моя жизнь», стр. 73).

[20] *Зверев Николай Андреевич* (1850—1917) — профессор международного права Московского университета.

[21] «Теория статистики». Лекции проф. Ю. Э. Янсона. Новое издание. СПб., 1891, (561 стр. с илл.).

[22] По-видимому, речь идет о книгах: *A. Schwegler.* Geschichte der griechischen Philosophie. Berlin und Tübingen, 1882 (или: *его же.* Geschichte der Philosophie im Umriss. Stuttgart, 1882); *Э. Целлер.* Очерк истории греческой философии. СПб., 1886 (сокр. пер. с нем. М. Некрасова); *A. Wagner.* Grundlegung der politischen Ökonomie. Bd. 1—3.— «Lehr und Handbuch der politischen Ökonomie». Leipzig, 1887.

[23] Прибытие в Россию французской эскадры (11 июля 1891 г.) рассматривалось в то время как «событие глубоко знаменательное и имеющее громадное значение, как всемирное заявление дружбы двух великих наций»,— в противовес военному «Тройственному союзу» Германии, Австрии, Италии («Нива», 1891, № 30, стр. 658). Пребывание французских моряков в России было отмечено целой серией приемов, торжественных обедов и завтраков, а также раутов и балов в Кронштадте, Петербурге и Москве.

[24] «Le Siècle» («Век») — буржуазно-либеральная газета, основанная в Париже в 1836 г.

[25] *Шопенгауэр Артур* (1788—1860) — немецкий философ.

[26] *Гегель Георг Вильгельм Фридрих* (1770—1831) — немецкий философ.

[27] «Русский архив» (М., 1863—1917) — ежемесячный историко-литературный журнал. Издатель и редактор — П. И. Бартенев.

[28] *Бартенев Петр Иванович* (1829—1912) — историк, литератор. К числу собственных трудов Бартенева принадлежат исследования о Пушкине (напр., «Пушкин в Южной России». М., 1862), «Собрание писем царя Алексея Михайловича» (М., 1856), сборники исторических материалов «Осьмнадцатый век» (М., 1868), «Девятнадцатый век» (М., 1872) и мн. др.

[29] Подразумевается *Новгородцев Павел Иванович* (1866—1924) — юрист, философ, публицист. Друг и однокашник В. Э. Грабаря по юридическому факультету Московского университета. В студенческие годы Новгородцев и В. Э. Грабарь давали уроки детям Ф. М. Дмитриева. После 1917 г. жил в Чехословакии.

[30] Грабарь, возможно, имеет в виду «Современность и государство» (т. 1—2. М., 1882—1883), в которой Б. Н. Чичерин (1828—1904) — приверженец «юнкерской» схемы русского исторического процесса, отстаивал идею несостоятельности социализма.

[31] См. комм. 22, 1891 г.

[32] *Спиноза Бенедикт* (*Барух*, 1632—1677) — голландский философ.

[33] В лицейские и студенческие годы Грабарь часто ездил в Егорьевск, к друзьям отца — Покровским. Иван Яковлевич Покровский и особенно его жена Елизавета Алексеевна, не имея собственных детей, были очень привязаны к будущему ху-

дожнику, попавшему в Егорьевск впервые девятилетним мальчиком («Моя жизнь», стр. 23—24, 56—57).

[34] *Сидоровка* — деревня в 12 верстах от Егорьевска, где у И. Я. Покровского был небольшой участок и дом.

[35] Письма Грабаря к брату в мае — августе 1891 г. имеют на конверте адрес: ст. Александро-Невская, Рязанской ж. д., усадьба Трембовельских (Якимец), Владимиру Эммануиловичу Грабарю (за исключением письма от 27 августа, отправленного из Измаила в Москву).

[36] Опубликованы в «Ниве», 1892, № 28.

[37] *Маркс Адольф Федорович* (1838—1904), издатель и книготорговец. Родился в Штеттине (Германия). По приезде в Россию работал приказчиком немецкого отдела в книжном магазине М. О. Вольфа (до 1865 г.). Затем основал собственное издательство, поставив себе целью ознакомить широкие круги читателей с русской и зарубежной литературой. С 1870 г. начал издавать журнал «Нива». Кроме того, Маркс выпускал художественные и научные книги и богато иллюстрированные издания, как, например, «Фауст» Гете (1889), «Потерянный рай» Мильтона (1896), «Натан Мудрый» Лессинга (1897), «Мертвые души» Гоголя (1900) и мн. др. Он же издал лучший из русских дореволюционных атласов — «Большой всемирный настольный атлас Маркса» (СПб., 1905).

По словам Грабаря: «Осторожный и умный Маркс создал свое гигантское издательское дело не столько сам, собственными усилиями, сколько умелым подбором людей... Адольф Федорович умел неотступно вести твердо намеченную линию, не сбиваясь на мелочи. Он не был жаден и скуп, как большинство людей, превратившихся из бедняков в миллионеры, он шел на широкие перспективы и не жалел затрат, если его удавалось убедить в своевременности и беспроигрышности той или другой затеи. Но вкус его не поднимался выше уровня мещанских немецких иллюстрированных журналов, и то обстоятельство, что он от пошлостей Грюцнера и Зихеля — правда, долгим путем — дошел до Константина Маковского, а от последнего до Репина и даже Серова, свидетельствует о возможности эволюционирования даже таких идеологически и формально замороженных натур, как Маркс» («Моя жизнь», стр. 92).

[38] *Клюшников Виктор Петрович* (1841—1892) — писатель, журналист, редактор журнала «Нива» (с перерывом, 1870—1892) и «Всенаучного энциклопедического словаря» (1877—1882).

[39] По словам Грабаря, *Иосиф Степанович Добрянский,* выдававший себя за племянника его деда, в действительности был лишь однофамильцем его, «хотя ему и удалось почти убедить в этом мою мать»,— добавлял Грабарь. Добрянский «был галичанином, кончил медицинский факультет в Вене, приехав в Россию, жил одно время в Одессе и в конце 80-х годов переехал в Петербург... Ему было лет за сорок, и в Петербург он приехал с молодой женой,— кажется, второй или третьей — крошечной хорошенькой брюнеткой-немкой, певицей, ни слова не говорившей порусски и разучивавшей партию Татьяны в «Евгении Онегине» («Моя жизнь», стр. 81).

В студенческие годы Грабарь часто посещал Добрянских, у которых по вечерам собирались музыканты, музыкальные критики и импрессарио. Здесь бывал импрессарио П. И. Чайковского Ю. И. Цет. Большое впечатление произвела на Грабаря встреча у Добрянских с самим П. И. Чайковским. Из деятелей, бывавших у Добрянских, Грабарь называл художника Э. К. Липгардта, ставшего впоследствии хранителем Эрмитажа.

[40] «Новости и Биржевая газета» (СПб., 1800—1906) — ежедневная общественно-политическая газета, орган крупных промышленников. Издатель-редактор — О. К. Нотович.

[41] «Новости и Биржевая газета», 1891, 6 ноября.

[42] Совместная выставка картин *Ильи Ефимовича Репина* (1844—1930) и *Ивана Ивановича Шишкина* (1832—1898) была открыта в залах Академии художеств в ноябре 1891 г. В своей «Автомонографии» Грабарь говорит об «огромном впечатлении», которое произвела на него выставка именно Репина, в отличие от Шишкина, который его «тогда уже не трогал» («Моя жизнь», стр. 96).

[43] «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878—1891, ГТГ). В «Автомонографии» Грабарь, однако, писал, что Репин «захватил» его не «Запорожцами»

и даже не «превосходной картиной «Явленная икона», а «прекрасными этюдами к разным картинам» (там же, стр. 96).

[44] «Не ждали» (1884, ГТГ). «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ). «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883, ГТГ).

[45] *Маковский Владимир Егорович* (1846—1920) — живописец, рисовальщик, жанрист и портретист. Член ТПХВ (с 1872 г.). Ректор Академии художеств (с 1895 г.)

[46] *Прянишников Илларион Михайлович* (1840—1894) — живописец. Член-учредитель ТПХВ.

[47] *Перов Василий Григорьевич* (1833—1882) — живописец, рисовальщик. Член-учредитель ТПХВ.

[48] 1877—1891; Городская галерея в Градец-Кралове, Чехословакия.

[49] По «Каталогу выставки картин, портретов и этюдов И. Е. Репина в 1891 г.» (СПб., 1891) на ней экспонировалось 298 произведений Репина.

[50] 1875, частное собрание в Стокгольме.

[51] 1879, ГРМ.

[52] В своей «Автомонографии» Грабарь говорит о приобретении на указанной выставке лишь одного этюда Репина — «головы лысого старика, с седой бородой, вошедшей в толпу «Явленной иконы», который в 1913 г. Грабарь подарил И. И. Трояновскому («Моя жизнь», стр. 96). Местонахождение этюда в настоящее время неизвестно.

[53] *Будилович Антон Семенович* (1846—1908) — русский ученый, филолог-славист, профессор Варшавского университета (1881—1891), ректор Юрьевского университета (с 1892 г.). Жена Будиловича — *Елена Адольфовна* (урожденная Добрянская) — родная сестра Ольги Адольфовны Грабарь, матери И. Э. Грабаря («Моя жизнь», стр. 18).

[54] Возможно, речь идет о брате О. А. Грабарь, умершем в Польше в 1890-х годах («Моя жизнь», стр. 18).

[55] «Петербургское славянское благотворительное общество». Основано в 1882 г. Председатель — Н. П. Игнатьев (с 1888 г.).

[56] «Славянское обозрение» (СПб., 1892) — ежемесячный историко-литературный и политический журнал реакционно-националистического направления. Редактор-издатель — А. С. Будилович. Орган «Петербургского славянского благотворительного общества».

[57] «Славянские известия» (СПб., 1889—1891) — еженедельный литературный и политический журнал реакционного, монархического направления. Издатель-редактор — В. В. Комаров.

1892

[1] «*Стрекоза*» (СПб., 1875—1908) — еженедельный художественно-юмористический журнал; издатель — Г. М. Корнфельд, редактор — И. Ф. Василевский (с 1879 г.). Журнал избегал острых социальных проблем и носил, главным образом, развлекательный характер. В «Стрекозе» принимали участие Н. А. Лейкин, Н. П. Чехов и др. В 1908 г. журнал был преобразован в «Сатирикон».

[2] *Куинджи Архип Иванович* (1842—1910) — живописец, пейзажист. Член ТПХВ (с 1874 г.), профессор (с 1842 г.) и руководитель мастерской пейзажной живописи (1894—1897) Академии художеств. В 1880 г. на выставке Куинджи в Петербурге огромный успех имела его картина «Лунная ночь на Днепре» (ГРМ, незаконченное повторение 1882 г. — в ГТГ), завершившая небывалым взлетом весь предшествовавший период творчества художника. С этого момента Куинджи писал мало и не выставлял свои произведения.

[3] *Щербиновский* «единодушно был признан самым ярким талантом,— писал впоследствии Грабарь,— Академии 1893—94 годов; от него ожидали необычайного в будущем. Блестящий оратор, он гипнотизировал студенческую аудиторию во время выступлений против казенных порядков и был всеобщим любимцем. Время показало, что чего-то самого существенного ему все же недоставало, что он обманул надежды друзей и поклонников. Он просто оказался менее даровитым, чем все его

считали, сам же он до конца жизни, уже в Москве, отдавшись педагогической деятельности и еле принимаемый на выставки, считал себя недооцененным, непонятым и даже прямой жертвой интриги завистников» («Моя жизнь», стр. 104—105).

[4] Речь идет о родственниках Грабаря по матери. *Аделина Александровна Ходобай* была ее двоюродной сестрой. Сын А. А. Ходобай — *Борис Юрьевич*, о котором, по-видимому, говорит Грабарь, служил, по его словам, в Сенате и был хорошим пианистом («Моя жизнь», стр. 21 и 59).

1893

[1] *Муравьев Николай Валерьянович* (1850—1908) — министр юстиции (1894—1905).

[2] *Мартенс Федор Федорович* (1845—1909) — дипломат, юрист, доктор международного права с (1873 г.), профессор Петербургского университета, участник многих крупных международных конференций (Брюссельской, Гаагских и др.), член Гаагского арбитражного трибунала. Автор книг «Современное международное право» (т. 1—2, СПб., 1882—1883) и «Собрание трактатов и конвенций, заключенных Россией с иностранными державами» (т. 1—15, СПб., 1874—1909).

В «Автомонографии» Грабарь писал, что, увлекаясь лекциями, хоть сколько-нибудь затрагивавшими историю и раскрывающими те или иные стороны исторических процессов, его внимание привлек курс международного права. И хотя «знаменитый Федор Федорович Мартенс читал достаточно холодно и скучно, но так как излагавшиеся им исторические факты были захватывающе интересны и новы, да и сам он был фигурой европейского масштаба», то его лекции Грабарь не пропускал («Моя жизнь», стр. 73).

[3] *Шелашников А. Н.* — товарищ Грабаря по лицею, с которым они вместе по воскресеньям писали с натуры голову натурщика, под руководством ученика Московского училища живописи, ваяния и зодчества Телятникова. Последний, по словам Грабаря, был человеком малоодаренным, но, по сравнению с ними, кое-что умевшим («Моя жизнь», стр. 44).

[4] *Добрянский И. С.*— см. комм. 39, 1891 г.

[5] То есть у Ф. М. Дмитриева.

[6] Отец Грабаря — *Эммануил Иванович Грабарь* (ум. в. 1910 г.) в середине 1860-х годов был избран депутатом Будапештского парламента, где проявил себя как славянофил, выступавший против мадьяризации славян, проживавших на территории Австро-Венгерской империи. «Антимадьярская деятельность,—рассказывал Грабарь,— создала ему репутацию врага государства и династии и вынудила его эмигрировать» сначала в Италию, затем во Францию; в 1876 г. он приехал в Россию под фамилией Храбров. Под этой же фамилией некоторое время жили в России и его сыновья — В. Э. Грабарь (один год — в Егорьевской прогимназии) и И. Э. Грабарь (вплоть до окончания университета). («Моя жизнь», стр. 16—17). Выпускные экзамены И. Э. Грабарь держал еще под фамилией Храброва; аттестат об окончании университета «на основании отыскавшейся метрики» он получил на двойную фамилию — Грабарь-Храбров. Постепенно вторая фамилия «вышла из употребления» (там же, стр. 93).

1894

[1] Хотя И. Э. Грабарь был уроженцем Будапешта, а В. Э. Грабарь — Вены, они не были подданными Австро-Венгрии. Однако на них, как эмигрантов, распространялся закон о воинской повинности этой страны, и в случае въезда на ее территорию им грозил арест за уклонение от военной службы. Рожденные в русской семье, более того, в семье активных славянофилов и жившие с детства в России, они, естественно, стремились закрепить свое русское подданство, но при этом решили вернуть и свою настоящую фамилию (в учебных заведениях они учились под фами-

лией Храбровых — см. комм. 6, 1893 г.). В письмах от 6 и 29 марта 1894 г., а также от 30 декабря 1895 г. Грабарь описывает свои действия в этом направлении.

[2] *Ламанский Владимир Иванович* (1833—1914) — славист, профессор Петербургского университета.

[3] *Остен-Сакен Федор Романович, барон* (р. в 1832 г.) — чиновник Министерства иностранных дел.

[4] Имеется в виду «Сорочинская ярмарка» Н. В. Гоголя (СПб., 1893), вышедшая в дешевой серии классиков, издававшейся Т-вом А. Ф. Маркса в 1890-х годах. В книге содержалось 37 выполненных Грабарем иллюстраций.

[5] Для указанной в комм. 4, 1894 г. серии. В кн. Н. В. Гоголя «Шинель» (СПб., Т-во А. Ф. Маркса, 1893) имеется 45 рисунков Грабаря.

[6] В 1893 г. в указанной выше серии с рисунками Грабаря вышла в свет повесть Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» (30 рис.); в 1894 г.— «Заколдованное место» (14 рис.), «Майская ночь» (32 рис.), «Ночь перед Рождеством» (46 рис.), «Тарас Бульба» (8 рис.). Ныне подлинные рисунки Грабаря к повестям Гоголя частично имеются в Закарпатской картинной галерее (г. Ужгород; переданы в дар галерее самим художником), частично составляют собственность семьи Грабаря и находятся на хранении в ГТГ).

Грабарь испытывал большое неудовлетворение от необходимости ради заработка заниматься иллюстрациями. «Рисование занимало у меня так много времени,— вспоминал впоследствии художник,— что не оставалось ни минуты свободной для занятий живописью, а живопись всегда была моей главной страстью, без живописи я чувствовал себя, как рыба в песке. Я невольно начал относиться к иллюстрированию менее внимательно и добросовестно — только бы сбыть с рук и освободиться. Отсюда все недостатки этих рисунков, ясные для меня уже тогда, но особенно очевидные сейчас. Я тогда уже знал, что я по натуре не иллюстратор и не график, а прежде всего живописец» («Моя жизнь», стр. 95).

[7] В «Автомонографии» Грабарь тепло вспоминает свое пребывание у Е. Н. Млоховской, «молодой» помещицы Подольской губернии, «приехавшей в Петербург лечиться» и жившей в том же доме на Владимирской улице, в котором жил художник. «В Русаве,— писал Грабарь,— я нашел всё, что мне было нужно для работы: бесконечное радушие хозяйки, уютную, спокойную обстановку, типичную украинскую деревню, с ее своеобразным бытом, прекрасно сохранившимся в глуши, с неисчерпаемой галереей типов и запасом старинных предметов обихода. Ни в Киевской, ни в Полтавской губернии таких пережитков прошлого я не наблюдал. Новая обстановка и новый быт увлекли меня, и я с наслаждением рисовал с натуры. Здесь мною были сделаны «Заколдованное место», «Ночь перед Рождеством», «Майская ночь», «Тарас Бульба»» («Моя жизнь», стр. 95).

[8] *Добрянский Адольф Иванович* (ум. в 1901 г.) — дед И. Э. Грабаря по матери. А. И. Добрянский, по словам Грабаря, имел на него в детстве большое влияние. Он «всю свою жизнь» «отдал на борьбу против мадьяризации русских и славян Австро-Венгерской империи. Фанатический поборник славянской идеи, он неоднократно ездил в Россию, был в дружбе с Хомяковым, Аксаковым и всеми славянофилами. В славянофильских кругах его встречали не только радушно, но и с почетом, а в Австро-Венгрии он был признанным главой славянства, и самое имя его было символом объединения славянства. Широко образованный, окончивший кроме историко-филологического факультета инженерное отделение политехникума, он ярко выделялся среди своих сверстников и последователей» («Моя жизнь», стр. 15—16). После отъезда Э. И. Грабаря из Австро-Венгрии (в 1876 г., см. комм. 6, 1893 г.) О. А. Грабарь с детьми переехала из Будапешта в имение своего отца, в село Чертеж, расположенное в Карпатах, в 7 километрах от железнодорожной станции Межулаборцы («Моя жизнь», стр. 17). Таким образом, детство И. Э. Грабаря, до его переезда к отцу в Егорьевск, прошло в семье деда, А. И. Добрянского.

Около 1882 г. А. И. Добрянский и О. А. Грабарь были арестованы австро-венгерскими властями по обвинению в заговоре с целью отторжения русских и славянских земель от Австрии и присоединения их к России. Однако судебный процесс «за отсутствием улик» закончился их оправданием, но Добрянскому было запрещено проживание в местах с русским и славянским населением, после чего

он переехал в Инсбрук, в Тироле, где и жил до самой смерти («Моя жизнь», стр. 27—28).

[9] В Академию художеств.

[10] *Кохановский Николай Иванович* — автор трудов по экономике и политэкономии; в 1900—1910-х годах — лектор Восточного института во Владивостоке.

1895

[1] Имеется в виду писатель и поэт А. Луговой (*Тихонов Алексей Алексеевич*; 1853—1914), бывший редактором «Нивы» в 1895—1897 годах. Луговому удалось высоко поднять литературную ценность приложений к «Ниве», начавших выходить в виде ежемесячников. По словам Грабаря, он был «не блестящий беллетрист», но «начитан, литературно образован и хорошо разбирался в качестве литературного материала» («Моя жизнь», стр. 109). Знакомство Грабаря с Луговым вскоре перешло в дружбу, продолжавшуюся много лет.

[2] В 1895 г. в дешевой серии классиков, издававшейся Т-вом А. Ф. Маркса, с рисунками Грабаря вышла только повесть Гоголя «Тарас Бульба».

По воспоминаниям Грабаря, средства для его поездки за границу помог изыскать А. А. Луговой, придумавший нечто вроде командировки Грабаря на европейские выставки. Луговой и Ю. О. Грюнберг, заведовавший конторой журнала, убедили издателя «Нивы» А. Ф. Маркса в желательности такой поездки. («Моя жизнь», стр. 109).

[3] *Карамзин Николай Михайлович* (1766—1826) — писатель, историк, критик. Грабарь имеет в виду очерки Карамзина «Письма русского путешественника», впервые изданные в 1791 г.

[4] *Санценбахер* — знакомый Грабаря, попутчик по первому заграничному путешествию (от Лейпцига до Гарцбурга).

[5] «Мадонна ди Сан-Систо», называемая «Сикстинской Мадонной», написанная Рафаэлем около 1512—1513 гг., в Дрезденскую галерею приобретена в 1753—1754 гг. из церкви Сан-Систо в Пьяченце.

[6] *Грингмут Владимир Андреевич* (1851—1907) — реакционный публицист, педагог, позднее издатель-редактор «Московских ведомостей». Грингмут был преподавателем греческого языка в лицее цесаревича Николая в то время, когда там учился Грабарь.

[7] *Кант Иммануил* (1724—1804) — немецкий философ.

[8] *Рафаэль* (*Рафаэлло*) *Санти* (1483—1520) — итальянский живописец и архитектор.

[9] *Веласкес Диего де Сильва* (1599—1660) — испанский живописец. В Дрезденской галерее Грабарь мог видеть два произведения Веласкеса: «Мужской портрет» (ок. 1632) и «Портрет герцога Оливареса» (1634—1635).

[10] Либретто оперы «Фауст» Гуно существенно отличается от текста «Фауста» Гете.

[11] Основой либретто оперы «Лоэнгрин», созданной Р. Вагнером в 1850 г., послужили средневековые легенды Германии.

[12] Речь идет о издателе «Нивы» А. Ф. Марксе, с которым Грабарь встретился в Мюнхене.

[13] «Феи», ранняя опера Р. Вагнера, написанная им в Вюрцбурге (1830-е гг.), была поставлена в Мюнхене в 1888 году, после смерти композитора.

[14] Сецессионисты — члены выставочных художественных объединений «Сецессион» («Sécession» — отделение, *фр.*), учрежденных в противовес академическому направлению в искусстве, были приверженцами главным образом «югендстиля» («Jugendstil, «L'Art nouveau», «Модерн», «Новый стиль). Мюнхенский «Сецессион» был основан в 1892 г. На выставках «Сецессиона» экспонировались произведения современных художников не только немецких, но и других стран.

[15] См. комм. 43, 1891 г.

[16] Памятник Лютеру (1885 г.) на площади Нёймаркт в Дрездене выполнен скульптором Дондорфом.

[17] Грабарь ошибся. На площади Нёймаркт в Дрездене он мог видеть лишь памятник королю Фридриху Августу II, осуществленный в 1866 г. по модели скульптора К. М. Хенеля.

[18] Протестантская церковь «Фрауенкирхе» (1726—1743 гг.; арх. Г. Бер).

[19] «Терраса Брюля» — набережная на высоком берегу Эльбы в центре Дрездена. Превращенная в XVIII в. в большой сад, она стала благодаря открывающемуся перед ней виду излюбленным местом прогулок. Название терраса получила по имени бывшего владельца сада графа Брюля, министра при курфюрсте саксонском и короле польском Фридрихе Августе II.

[20] Цвингер — дворец (1711—1722; арх. М. Пёппельман; пристройка 1847—1854 гг., арх. Г. Земпер), в котором размещается Дрезденская галерея. Говоря «весь Цвингер», Грабарь имел в виду многочисленных посетителей галереи.

[21] *Зеленый* — одесский градоначальник, адмирал, известный в городе своим самоуправством.

[22] *Мурильо Бартоломео Эстебан* (1618—1682) — испанский живописец. В Лейпцигском музее Грабарь мог видеть «Мадонну с младенцем» и «Благовещение» Мурильо.

[23] По-видимому, Грабарь говорит о портретах, написанных Ф. Ленбахом — Вильгельма I (1886), Бисмарка (1888 и 1894) и фельдмаршала графа Мольтке.

[24] *Бёклин Арнольд* (1827—1901) — немецкий живописец, уроженец Швейцарии. «Остров мертвых» — один из вариантов картины, созданной А. Бёклином во Флоренции (между 1880 и 1883 гг.).

[25] *Ахенбах Освальд* (1827—1905) — немецкий живописец-пейзажист. В Лейпцигском музее Грабарь мог видеть его пейзажи — «Неаполитанский залив при лунном свете», «Лесной ландшафт в горах близ Альбано», «Rocca d'Arci» и др.

[26] Грабарь имеет в виду «Конный портрет графа Оливареса», повторяющий известный портрет в музее Прадо (Испания. 1634—1635); позднее переведен из Шлейзхейма в мюнхенскую Пинакотеку.

[27] *Фетов Иван Родионович* — брат измаильских знакомых родителей Грабаря, юрист, жил постоянно в Мюнхене, был близок к художественным и театральным кругам. Позднее именно он рекомендовал Грабарю и Кардовскому поступить в школу А. Ашбе. («Моя жизнь», стр. 119). Судя по данному письму, временем начала знакомства Грабаря с Фетовым следует считать 1895 год, а не 1896-й, как это ошибочно указано в «Автомонографии» художника (там же).

[28] Дворец Шлейзхейм, близ Мюнхена, построенный в 1701—1727 гг.

[29] *Максимилиан Эммануэль, герцог* (1662—1726) — баварский курфюрст, владелец замка-галереи Шлейзхейм.

[30] *Рубенс* (*Рюбенс*) *Питер Пауэл* (1577—1640) — фламандский живописец.

Ван-Дейк Антонис (1599—1641) — фламандский живописец.

Тициан Вечеллио (1480-е — 1576) — венецианский живописец.

Веронезе (*Кальяри*) *Паоло* (1528—1588) — венецианский живописец.

[31] *Мутер Рихард* (1860—1909) — немецкий искусствовед, представитель старой позитивистской школы немецкого искусствознания.

[32] *G. Hirth, R. Muther*. Der Cicerone in der Kgl. Älteren Pinakothek zu München. München, 1889, S. 191.

[33] Портрет Борро (XVII в.) во времена Грабаря приписывался кисти Веласкеса. В настоящее время с именем Веласкеса не связывается. Мастер не известен (воспроизведение: *O. Fischel*. Die Meisterwerke des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin. München, o. J., abb. 221).

[34] *Уистлер* (*Вистлер*) *Джемс Эббот Мак-Нейл* (1834—1903) — американский живописец. Работал в Париже и Лондоне.

[35] *Штук Франц* (1863—1928) — живописец и скульптор. Работал в Мюнхене, с 1895 года профессор Академии художеств. Лидер мюнхенского «Сецессиона», представитель «Югендстиля» в живописи.

Грабарь имеет в виду картину Штука «Сфинкс» (1895) — реплику на тему более ранней его вещи — «Молодой поэт и сфинкс». Картина Штука была признана типичной для Штука раннего периода и явилась гвоздем мюнхенского «Сецессиона» 1895 г. (*A. Freihofer*. Die Malerei auf den Münchener Ausstellungen von 1895 г.— «Die Kunst unserer Zeit», München, 1895, Bd. VI, T. 2, S. 80—81).

[36] Позже, в «Автомонографии» Грабарь писал, что при первом посещении Мюн-

хена в 1895 г. «Штука я совсем не принял — уж очень черной и бездушной показалась мне его живопись» («Моя жизнь», стр. 110), но далее в записи, относящейся к 1897 г., он явно опровергал свое предыдущее высказывание: «Прежде всего Париж повалил в моих глазах Штука» (там же, стр. 130).

[37] Наиболее ярко проявилось творчество Бёклина в 1870—1880-х годах, когда им были созданы произведения, в которых определился его индивидуальный стиль: «Автопортрет со смертью» (1872), «Плач Марии» (1873), «Поля блаженных» (1878), «Битва кентавров» (1878), пять вариантов «Острова мертвых» (1880—1883) и др.

[38] Эти слова — одно из первых свидетельств того, что в восприятии Грабаря-художника и критика — мюнхенские Сецессионы приобрели значение важного художественного явления в процессе развития европейского искусства в конце XIX века. Сам термин «сецессионист» стал нарицательным и употреблялся уже не только применительно к участникам мюнхенских Сецессионов, но и ко всем тем художникам и группировкам, которые противопоставляли свое творчество господствующему салонно-академическому искусству.

О «Салоне Марсова поля» см. комм. 3, 1896 г.

[39] *Будилович Лидия Антоновна* — дочь А. С. Будиловича.

[40] *Добрянский (Адольф) — Ф. Брокгауз, И. Ефрон.* Энциклопедический словарь, т. 20. СПб., 1893, стр. 834.

[41] См. комм. 6, 1893 г.

[42] *Немирович-Данченко Василий Иванович* (1845—1936) — писатель, критик, журналист.

[43] *Тинторетто (Робусти) Якопо* (1518—1594) — венецианский живописец.

[44] *Джорджоне Джорджо Барбарелли да Кастельфранко* (ок. 1477—1510) — венецианский живописец.

[45] Речь идет о дворце Дожей (палаццо Дукале), функционировавшем как музей уже в то время, и галерее Венецианской Академии изящных искусств, основанной в 1807 г.

[46] *Пимен* (*Благово Дмитрий Дмитриевич*; р. в 1827) — архимандрит, настоятель церкви при русском посольстве в Риме.

[47] *Грановский Тимофей Николаевич* (1813—1855) — историк и прогрессивный общественный деятель, профессор Московского университета.

Шевырев Степан Петрович (1806—1864) — историк литературы, публицист, профессор Московского университета.

Соловьев Сергей Михайлович (1820—1879) — историк, профессор Московского университета.

Кавелин Константин Дмитриевич (1818—1885) — историк, юрист, публицист, профессор Московского и Петербургского университетов.

[48] «Casa Kirsche» — пансион, в котором Грабарь жил в Венеции.

[49] *Климантович* — юрист, знакомый Грабаря по Венеции.

[50] *Петрункевич Иван Ильич* (1844—1928) — земский деятель, в 1904 году — председатель «Союза освобождения». После 1917 г.— белоэмигрант.

[51] *Чагин Владимир Иванович* (1865—1948) — архитектор.

[52] «Le Temps» («Время»; Париж, 1861—1942) — французская ежедневная газета.

Речь идет, по-видимому, о известном французском художественном критике *Ф. Тьебо-Риссоне* (р. в 1856 г.), с которым Грабарь, по его словам, познакомился в день приезда в Венецию. Город они осматривали в течение всех дней вместе. Тьебо-Сиссон «оказался обладателем множества сведений справочного характера», что облегчало систематическое изучение сокровищ Венеции. В свою очередь и Грабарь был полезен Тьебо-Сиссону, делясь с ним своими «непосредственными впечатлениями художника» («Моя жизнь», стр. 112).

[53] Подразумевается «Мадонна на троне со св. Франциском и Либералием» (ок. 1504), находящаяся в соборе города Кастельфранко. Это действительно и до настоящего времени единственное документированное произведение Джорджоне.

[54] Владелец пансиона во Флоренции.

[55] В связи с этими впечатлениями Грабаря от Флоренции (они в определенной степени сходны с римскими впечатлениями, полученными несколько дней спустя,— см. письмо художника В. Э. Грабарю от 17 сентября 1895 г.) любопытно привести замечание Вёльфлина о первом восприятии архитектуры Италии «северя-

ниномъ»: «Для северянина итальянское искусство требует совершенно нового подхода. Иначе он ошибется в ударениях, не заметит существенного и подчеркнет второстепенное. Флорентинско-римская архитектура Высокого возрождения покажется северному туристу холодной и бедной. И это естественно, поскольку он ищет в ней, согласно своей натуре, прежде всего движения и выражения. Ищет, разумеется, ошибочно, ибо, как только зритель овладеет подлинными итальянскими предпосылками, тотчас же мнимая бедность впечатления вырастает в огромное богатство» (*Г. Вёльфлин.* Истолкование искусства. М., 1922, стр. 13—14).

[56] Грабарь имеет в виду венецианские постройки — церковь и монастырь Сан Джорджо Маджоре (1565—1580; арх. А. Палладио; в 1610 г. завершена В. Скамоцци), церкви Санта-Мария делла Салуте (1631—1681; арх. Б. Лонгена), Санта-Мария де Скальци (1670—1680; арх. Б. Лонгена), Мадонна дель Розарио (Джезуати, XVII в.) и Джезуити (перестроена в 1715—1728 гг., арх. Д. Росси).

[57] *Джотто ди Бондоне* (1266 или 1276—1337) — итальянский живописец и архитектор.

Гадди Таддео (ум. в 1336 г.) — флорентийский живописец, ученик Джотто.

Орканья Андреа Ди Чионе (ум. в 1368 г.) — флорентийский живописец, скульптор, мозаичист и архитектор.

По-видимому, речь идет о «Мадонне со святыми и ангелами» (ок. 1310 г.) Джотто в галерее Уффици, о фресках Джотто (после 1317 г.), Таддео Гадди (1332—1338) и Орканьи (последнего фрагмент «Триумфа смерти», ок. 1350 г.) в церкви Санта-Кроче и алтарной иконе Орканьи (1354—1357) в капелле Строцци церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции.

[58] *Боттичелли Сандро* (1445—1510) — итальянский живописец.

Липпи фра Филиппо (ок. 1406—1469) — итальянский живописец.

Перуджино (*Ваннучи*) *Пьетро* (между 1445 и 1452—1523) — итальянский живописец.

Гирландайо (*ди Томмазо Бигорди*) *Доменико* (1449—1494) — итальянский живописец.

Андреа дель Сарто (1486—1530) — итальянский живописец.

Значительные коллекции произведений Боттичелли, Филиппо Липпи, Перуджино, Гирландайо, Андреа дель Сарто и Рафаэля собраны в галереях Уффици и Питти. Грабарь мог также видеть фрески Перуджино в церкви Санта-Мария Маддалена деи Пацци (1496) и фрески Гирландайо в церквах Оньиссанти (1480), Санта-Тринита (ок. 1485) и Санта-Мария Новелла (1485—1490 гг.)

[59] *Тьеполо Джованни Баттиста* (*Джамбаттиста;* 1696—1770) — итальянский живописец и офортист.

Естественно, что большинство произведений великих художников венецианской школы живописи — Веронезе, Тициана, Тинторетто и последнего из плеяды крупных венецианских живописцев, Тьеполо, чье творчество было связано главным образом с Венецией,— находятся именно в этом городе. Однако и во Флоренции в одной только галерее Питти, которая пополнилась уже после второй мировой войны за счет других собраний Флоренции же, насчитывается в настоящее время 12 картин Тициана и 8 Тинторетто (*В. Прокофьев.* По Италии. М., 1970, стр. 100).

[60] Уффици — картинная галерея во Флоренции, одна из крупнейших в мире. Основана в XVI в. В XVI—XVIII вв. представляла собой кунсткамеру, в XVIII—XIX вв.— музей наук и искусств. В 1905—1924 гг. реорганизована под руководством К. Риччи в картинную галерею. В Уффици богатейшее в мире собрание итальянской живописи XIV—XVIII вв., замечательные образцы французской, немецкой, нидерландской живописи, значительное собрание рисунков и гравюр. Галерея занимает верхние этажи двух зданий, построенных Дж. Вазари и Б. Буонталенти (1560—1585).

[61] Галерея Питти — картинная галерея, расположенная в палаццо Питти (начато около 1458 г. по проекту Ф. Брунеллески или Л. Альберти; дворовый фасад 1558—1570 гг., арх. Б. Амманати; сады Боболи создавались в XVI в., арх. Н. Триболо, Б. Амманати, Б. Буонталенти). Галерея основана в XVII в. В ней особенно полно представлена итальянская живопись XVI—XVII вв. Кроме картинной галереи в палаццо Питти расположены Музей серебряных изделий и галерея современного искусства, основанная в 1860 г.

[62] *Донателло* (*Донато ди Никколо ди Бетто Барди;* 1386—1466) — итальянский скульптор.

Бандинелли Баччо (*Брандини Бартоломео;* 1488—1560) — итальянский скульптор.

Челлини Бенвенуто (1550—1570-е гг.) — итальянский скульптор и ювелир.

Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт.

Болонья Джованни (*Джамболонья, Жан де Булонь*, 1524—1608) — фламандский скульптор, много работавший в Италии.

Основное собрание произведений скульптуры во Флоренции во дворце Барджелло, где в 1859 г. был устроен Национальный музей скульптуры. Из работ упомянутых Грабарем скульпторов часть сосредоточена на площади Синьории: бронзовая статуя «Юдифь» (1495) и мраморная копия скульптуры льва с гербом Флоренции (подлинник — в Барджелло) — Донателло, группа «Геракл»» — Бандинелли, «Персей» (1545—1554) — Б. Челлини (в Лоджии деи Ланци), мраморная копия статуи «Давид» у входа в палаццо Веккио (подлинник 1501—1504 гг. — в Музее Флорентийской Академии искусств) — Микеланджело, группы «Похищение сабинянок» и «Геракл и кентавр» в Лоджии деи Ланци, а также конная статуя Козимо Медичи на самой площади — Дж. Болонья.

[63] Грабарь имел в виду, вероятно, фрески Микеланджело в Сикстинской капелле и в капелле Паолина в Ватикане.

[64] Каса (дом) Буонарроти, в котором хранятся скульптуры, рисунки и подлинные рукописи Микеланджело, его коллекции, портреты, сделанные с него итальянскими художниками, портреты близких художника и картины на темы из его жизни.

[65] Библиотека Лауренциана — первая в Западной Европе публичная библиотека. Начало знаменитому собранию манускриптов было положено Никколо Никколи, который позднее продал его Козимо Медичи-Старшему, Библиотека пополнялась Медичи, но пользование книгами оставалось открытым для всех. Проект специального помещения библиотеки для публики во втором этаже одной из построек монастырского двора был сделан Микеланджело в 1524 году, когда и было начато ее сооружение. Знаменитая лестница была построена по модели Микеланджело в 1555—1568 гг. Бартоломео Амманати. Название дано библиотеке в честь Лоренцо Медичи Великолепного, значительно расширившего ее собрание.

[66] По-видимому, речь идет о Национальной Пинакотеке в Болонье, основанной в 1808 г.

[67] *Рени Гвидо* (1575—1642) — итальянский живописец, скульптор, гравер.

Карраччи — итальянские живописцы: *Лодовико* (1555—1619), двоюродный брат *Агостино* (1557—1602) и *Аннибале* (1560—1609) *Карраччи.* Основатели мастерской, впоследствии реорганизованной в Болонскую академию.

[68] «Св. Цецилия» написана Рафаэлем в 1515 г., «Мадонна делла Седиа» — в 1516 г., «Форнарина», более известная в Италии под названием «Донны Велаты», — ок. 1513 г. В отношении последней Грабарь, возможно, спутал: в настоящее время она находится в галерее Питти.

[69] Короткое пребывание Грабаря в Болонье и особенно в Падуе (всего 4 часа) привели к некоторому смещению впечатлений в его памяти. Конная статуя Донателло — единственная в его творчестве — находится в Падуе. Это памятник кондотьеру Гаттамелате (1447—1453).

[70] Церковь Сан-Антонио («Иль Санто»: начата в 1231 г.), с произведениями Тициана, Веронезе и др. художников. Грабарь, по-видимому, ошибся: фрески А. Мантенья в Падуе он мог видеть в капелле Оветари церкви Эрмитани (1449—1455 (почти полностью погибли во время второй мировой войны), а фрески Джотто — в Капелле дель Арена (ок. 1305 г.).

Мантенья Андреа (1431—1506) — итальянский живописец и гравер.

[71] 1566 г.

[72] Романские башни — Торре Азинелли (1109—1119) и Торре Гаризенда (1110?).

[73] Подразумевается алтарный образ П. Веронезе «Муки св. Джустины» в базилике Санта Джустина (VIII в., закончена в 1500-х годах Андреа да Валло) в Падуе.

[74] Подразумеваются фрески П. Веронезе, 1550—1570 гг., в церкви Сан-Себастьяно (1548, арх. Скарпаньино) в Венеции.

[75] *Веревкина Марианна Владимировна* (1870—1938) — художница. Дочь генерала В. Н. Веревкина — героя Севастопольской обороны, позже коменданта Петропавловской крепости. Жена художника А. Г. Явленского. Училась в Петербурге в Академии художеств у И. Е. Репина, в Мюнхене — у А. Ашбе. В «Автомонографии» Грабарь вспоминает, что, «блестяще владея иностранными языками и не стесняясь в средствах, она выписывала все новейшие издания по искусству и просвещала нас, мало в этой части искушенных, читая нам вслух выдержки из последних новинок по литературе об искусстве. Здесь я впервые услыхал имена Эдуарда Мане, Клода Моне, Ренуара, Дега, Уистлера...» («Моя жизнь», стр. 102). Повредив правую руку, она вынуждена была оставить живопись. Репин писал ее портрет с перевязанной рукой, хранившийся у М. В. Веревкиной в Швейцарии (нынешнее местонахождение портрета неизвестно). Будучи в переписке с Репиным, она писала ему о художественной жизни Европы, часто сообщая и то, что узнавала от Грабаря. В письме от 20 августа 1895 г. М. Веревкиной Репин благодарит художницу за европейские рассказы Грабаря, замечая, что они «очень для меня интересны» (*И. Репин.* Письма. 1893—1930, т. 2. М., 1970, стр. 107).

[76] *Лемох Карл (Кирилл) Викентьевич* (1841—1910) — живописец, жанрист и портретист, член-учредитель ТПХВ.

Маковский К. Е. — см. комм. 9, 1900 г.

Ярошенко Николай Александрович (1846—1898) — живописец, рисовальщик; жанрист, портретист, пейзажист. Член ТПХВ (с 1876 г.).

[77] *Анджелико Фра Беато* (*Фра Джованни да Фьезоле*, прозв. *Иль Беато Анджелико;* ок. 1400—1455) — итальянский живописец; *Липпи Филиппино* (ок. 1457—1504) — итальянский живописец; сын Филиппо Липпи.

[78] Площадь Синьории получила название от расположенного на ней Палаццо делла Синьория (палаццо Веккио; начато в 1298 г. по проекту арх. Арнольфо ди Камбио). Она невелика по размерам, но, благодаря тому, что высота зданий, исключая палаццо Веккио, не превышает соотношения с параметрами площади 1 : 3, производит впечатление просторной. Торжественная архитектура окружающих площадь сооружений дополняется многочисленными скульптурными памятниками — произведениями великих художников Возрождения (см. прим. 62, 1895 г.). Примыкающая к собору Сан-Марко в Венеции площадь Сан-Марко — длинная, трапециевидная, обстроенная с трех сторон трехэтажными зданиями с аркадами и лоджиями, которые подчеркивают ее замкнутый характер. Ансамбль площади Сан-Марко создавался в XV—XVI вв. Обе площади — и Синьории, и Сан-Марко, несмотря на стилевые различия в убранстве отдельных зданий, имеют необычайно целостный архитектурный образ.

[79] Квадратная в плане площадь Четырех фонтанов (по ее углам расположены фонтаны), на которую выходят фасады палаццо Альбани (XVI в., арх. Д. Фонтана) и церковь Сан-Карло (1634—1637, арх. Ф. Борромини), и площадь с фонтаном Треви (осуществленном Н. Сальви и П. Браччи по эскизам Л. Бернини; XVII в.) находятся в центральной части Рима.

[80] Дворец Квиринале был начат постройкой в 1574 г. на холме Квиринал в качестве летней резиденции пап (арх. Ф. Понцио и О. Маскерино), позднее здание достраивалось Д. Фонтана, К. Мадерна, Л. Бернини и Ф. Фуга. Резиденцией короля он стал лишь с 1870 г.

[81] Собор св. Петра в Риме начат строительством в 1506 г. арх. Браманте, позднее возведением его ведали Рафаэль, Б. Перуцци, А. да Сангалло Младший, стремившиеся изменить первоначальную центрическую композицию здания на продольную. В 1546 г. строительство возглавил Микеланджело, за 17 лет построивший основную, снова центрическую, часть сооружения, в 1564—1573 гг. П. Лигорио и Дж. Виньола, после них до окончания собора в 1593 г.— Дж. делла Порта. В 1607—1614 гг. арх. К. Мадерна был продлен центральный неф собора и сделан новый фасад, заслонивший купол.

[82] Подразумевается Исаакиевский собор в Петербурге (1818—1858; арх. А. А. Монферран).

[83] С 1337 г., после возвращения пап из Авиньона, Ватикан — постоянная резиденция главы католической церкви. Представляет собой огромный комплекс зданий разных эпох и стилей. В стенах Ватикана около 20 дворцов, возведенных на протяжении XV—XIX вв. В Ватикане размещены музеи, старейшая в Европе библиотека, папский архив. В строительстве и убранстве Ватикана принимали участие лучшие и известнейшие архитекторы, скульпторы, художники. С 1871 г. Ватикан экстерриториален.

[84] Подразумеваются Сикстинская капелла (1473—1484, арх. Дж. Дольчи), двор Сан-Дамазо (ок. 1510, арх. Д. Браманте) с Лоджиями, расписанными Рафаэлем, и Музей Пио-Клементино (1769—1774, арх. М. Симонетти), основанный Климентом XIV в 1770-х годах.

[85] Римский форум (Форум Романум) — общественный центр античного Рима. Возник после VIII в. до нашей эры. Построенные в разное время здания V—I вв. до н. э. и I—II вв.) сохранились лишь фрагментарно.

[86] Арки Тита (81) и Септимия Севера (203) стоят на противоположных концах, при въезде на форум. Арка Константина (315) находится за пределами Форума— у Колизея.

[87] Пантеон («Храм всех богов»), построенный имп. Адрианом (ок. 115), был реставрирован и переделан при Септимии Севере (в к. II в.).

Колизей (Амфитеатр Флавиев, 75—80) — крупнейший из римских амфитеатров.

Термы Каракаллы (206—217) выделялись среди сооружений такого же рода своими размерами и роскошью отделки.

[88] На Палатинском холме (Палатине), возвышающемся около Римского форума, находятся руины гигантского комплекса трех дворцов (I в. до н. э.— начало III в.).

[89] *Виктор Эммануил II* (1820—1878) — первый король объединенной Италии.

[90] Катакомбы образуют громадный «подземный Рим». В вулканическом грунте вырыты ходы неправильной формы, время от времени расширяющиеся и образующие более просторные помещения. Катакомбы служили кладбищем ранних христиан, не сжигавших трупы подобно язычникам. Катакомбы начали строиться уже в I в. н. э., но наибольшее число их относится к III — началу IV в.

[91] В виллах Фарнезе (1513—1589, арх. А. да Сангалло-Младший, Микеланджело. Дж. делла Порта) и Боргезе (1590—1615, арх. М. Лонги-Старший, затем Ф. Понцио) размещены художественные галереи.

[92] В музеях Пио-Клементино и Кьярамонти.

[93] Капитолийский музей (1644—1655, арх. Дж. Райнальди) содержит значительное собрание античной скульптуры.

[94] Подразумеваются росписи Микеланджело в Сикстинской капелле, выполненные между 1506 и 1512 годами.

[95] Церковь Сан-Пиетро ин Винколи (перестроена в 1475 г. Мео дель Каприна из храма 442 г.). Статуя Моисея (1515—1516) Микеланджело расположена на надгробии папы Юлия II («Павел II» — явная описка Грабаря).

[96] Станцы (залы), прилегающие к апартаментам Борджа в Ватикане, были расписаны Рафаэлем в 1509—1517 гг. Роспись Лоджий была выполнена в основном учениками Рафаэля по его эскизам. «Преображение» (1519—1520) было действительно закончено Джулио Романо, как и мн. др. незавершенные Рафаэлем работы.

[97] В церкви Санта-Мария делла Пацци (1480-е гг., арх. Б. Понтелли) Рафаэлю принадлежит фреска «Ветхозаветные Сивиллы в окружении ангелов» (1514).

[98] «Новое время» (СПб., 1868—1917) — ежедневная газета, с 1876 г.— орган высшего чиновничества и реакционного дворянства.

[99] Подразумеваются Е. М. Пельт с дочерью, путешествовавшие по Италии с П. И. Новгородцевым почти одновременно с Грабарем.

[100] Грабарь проводит параллель между празднествами в Берлине в честь победы прусских войск под Седаном, во время франко-прусской войны 1870—1871 гг., доставившей Германии национальную независимость и способствовавшей образованию единого германского государства, и празднествами в Риме в память происходивших в том же 1870 г. событий, когда папа, во владениях которого до

тех пор находился Рим, был изгнан из Квиринала в Ватикан, а Рим был включен в состав Итальянского королевства.

[101] «Тайная вечеря» — стенная роспись трапезной в монастыре Санта Мария делла Грациа в Милане; выполнена Леонардо да Винчи в 1495—1497 гг.

[102] *Мейер Иосиф* (1796—1896) — немецкий книгоиздатель, автор распространенного энциклопедического словаря и разговорников «Meyer's Konversations-Lexikon» и «Kleiner Konversations-Lexikon».

[103] «Figaro» (le; выходит с 1866 г.) — французская ежедневная политическая и литературная газета.

[104] Собор в Милане с перерывами строился и перестраивался 470 лет — с 1386 по 1856 г. В его сооружении принимало участие свыше 12 архитекторов разных эпох.

[105] Национальный музей в Неаполе основан в 1790 г. в бывшем здании Университета (нач. XVII в., арх. Дж. Фонтана).

[106] Театр-Одеон (круглый амфитеатр для музыкальных представлений) и амфитеатр для спортивных состязаний — I в. до н. э.

[107] *Амфитеатров Александр Валентинович* (псевдоним *Old Gentleman;* 1862—1923) — писатель, публицист, поэт. Умер в эмиграции.

Грабарь подразумевает очерки Амфитеатрова «Заграничные наброски».— «Новое время», 1895, 8 июня, № 6922; 30 июня, № 6944; 13 июля, № 6963.

[108] Имеется в виду, вероятно, пьеса И. С. Тургенева «Вечер в Сорренто», написанная им в Петербурге в 1852 году.

[109] Все названные Грабарем сооружения представляют собою единый Соборный комплекс Пизы: собор (начат в 1063 г., арх. Бускето; достройка и фасад, 1150—1160, арх. Райнальди), крытое кладбище Кампосанто (1278, арх. Дж. ди Симона). Баптистерий (начат в 1153 г., арх. Диотисальви) и кампанилла — так называемая «Падающая башня» (начата в 1174 г., арх. Бонанно; завершена в 1372 г.).

[110] В Пизанском соборе имеется шесть алтарных образов Андреа дель Сарто «Св. Екатерина», «Св. Агнесса», «Св. Маргарита», «Мадонна», «Св. Петр» и «Св. Иоанн» (1525—1528).

[111] *Гоццоли Беноццо* (1420—1497) — итальянский живописец.

Грабарь оговорился: фрески в пизанском Кампосанто — XIV—XV вв. Среди них — 24 фрески Беноццо Гоццоли. По последним данным, фресок Джотто там нет.

[112] В Баптистерии имеется выполненная Никколо Пизано кафедра (1260), в соборе — произведения Джованни Пизано: статуя Мадонны из слоновой кости (1299) и кафедра (1302—1310).

[113] В Генуэзском Кампосанто имеется в основном скульптура XIX века.

[114] Подразумевается «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи.

[115] Все это постройки XIX в.: Галерея Виктора Эммануила II (1865 г.; арх. Г. Менгони) в Милане, галерея Умберто в Неаполе и Верхние торговые ряды (1889—1893 гг.; арх. А. Н. Померанцев) в Москве.

[116] На Чернышовой площади помещалось Министерство внутренних дел.

1896

[1] *Кардовский Дмитрий Николаевич* (1866—1943) — живописец, график, рисовальщик, мастер театральной декорации и книжной иллюстрации, педагог. По окончании в 1892 г. Московского университета, он поступил в Академию художеств, где учился у Чистякова и в мастерской Репина одновременно с К. А. Сомовым, О. Э. Бразом, Ф. А. Малявиным, П. Е. Мясоедовым, Д. А. Щербиновским, А. П. Остроумовой и др. Там же встретился с Грабарем. Неудовлетворенность Академией склоняла его к поискам иных путей образования. В 1895 г. Грабарь по возвращении из поездки за границу стал уговаривать товарищей по репинской мастерской поехать в Париж или Мюнхен для продолжения художественного образования, однако Кардовский оказался единственным, который решился на это. В Мюнхене с небольшими перерывами Кардовский прожил с 1896 по 1900 год. Человек редкой душевной тонкости, исключительной мягкости, дели-

катности и доброты, истинно увлеченный и всецело отдававшийся рисунку и живописи, он был для Грабаря прекрасным товарищем по работе в Мюнхене.

[2] *Мясоедов Петр Евгеньевич* (1867—1913) — живописец и педагог, соученик Грабаря и Кардовского по Академии художеств.

[3] Подразумеваются «Салон Елисейских полей» и «Салон Марсова поля» (или «Осенний салон»).

«Салоны Елисейских полей» — ежегодные выставки французских художников, устраивающиеся с середины XIX века в Большом дворце Елисейских полей и продолжавшие давнюю традицию выставок Парижской академии (с 1725 г.). В 90-е гг. XIX в. «Салоны Елисейских полей», тремя десятилетиями до того принявшие в свои стены «отверженных» — Э. Мане и других художников, стали официальными по характеру и приобрели известность «салонных» выставок академического направления. Живое и яркое искусство развивалось в те годы за их пределами.

«Салон Марсова поля» — салон Национального общества изящных искусств, основанного в Париже в 1890 г., за два года до Мюнхенских сецессионов. Ежегодные экспозиции «Салона Марсова поля» противопоставлялись выставкам «Салона Елисейских полей». В них принимали участие все талантливые и молодые художники Франции.

[4] *Эдельфельт Альберт Густав Аристид* (1846—1905) — финский живописец, с 1871 г. — академик (с 1905 г. — действительный член) Академии художеств в Петербурге.

[5] *Даньян-Бувре Паскаль Адольф Жак* (1852—1929) — французский живописец. В «Автомонографии» Грабарь называет его среди тех французских художников, которых знали и любили молодые русские художники конца XIX века («Моя жизнь», стр. 126).

[6] *Цорн Андерс Леонард* (1860—1920) — шведский живописец, скульптор и гравер.

[7] *Брэнгвин Фрэнк Уильям* (1867—1956) — английский график, живописец, монументалист.

[8] *Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович* (1870—1905) — живописец, график, рисовальщик. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1890—1891, 1893—1895), в Академии художеств (1891—1893) и в школе Кормона в Париже. В 1898 г. вернулся в Россию. Участник выставок Московского товарищества художников.

[9] *Кормон Фернан* (1845—1924)—французский живописец. В последней четверти XIX века большой известностью в Париже пользовалась его школа. Она была невелика — одновременно в ней занимались не более 30 человек. Педагогическая система Кормона, типичного представителя академического направления в живописи, основывалась на принципах традиционного академизма. Однако его терпимость к некоторому отходу от этих принципов у наиболее талантливых из его учеников объясняет то, что Кормон оказался воспитателем таких художников как Э. Бернар, А. Тулуз-Лотрек и В. Ван-Гог. Впрочем одного из них— Э. Бернара — Кормон изгнал из школы, застав за неподобающими, по его мнению, экспериментами (*Дж. Ревалд.* Постимпрессионизм. Л. — М., 1962, стр. 22—23).

Среди учеников Кормона, преимущественно французов, в конце 90-х годов были и русские художники — В. Э. Борисов-Мусатов, В. И. Альбицкий, А. К. Шервашидзе.

[10] Возможно, эти портреты предназначались для журнала «Нива». Однако в «Ниве» за 1896 г. (год коронации) выполненных Грабарем портретов Николая II нет.

[11] *Визель Эмиль Оскарович* — хранитель музея Академии художеств и Русского музея, заведующий Художественным отделом русского искусства на Всемирной Парижской выставке 1900 г., один из организаторов русского художественного отдела на Международной выставке в Риме (1911 г.).

[12] Речь идет о статье Грабаря «Берлинская юбилейная художественная выставка» («Нива», 1896, № 33, стр. 829 и 832). В том же году были воспроизведены некоторые картины с этой выставки, преимущественно полотна Альма-

Тадемы «Антоний и Клеопатра», «В храме Венеры», «Жемчужина» и «Зимний рай» («Нива», 1896, № 47, стр. 1155, 1158, 1163; № 49, стр. 1203).

[13] Грабарь имеет в виду, несомненно, подпись к картине «Ретивый охотник», воспроизведенной в журнале «Нива» (1896, № 26, стр. 655). Сюжет этой вещи вполне подходит под название, которым ее обозначил Грабарь, а автором ее действительно указан *Ярослав Вешин* (1860—1915) — болгарский живописец.

[14] *Мункачи* (*Либ*) *Михай* (1844—1900) — венгерский живописец; жанрист, портретист, пейзажист. Родился в Мункаче (ныне Мукачево, СССР).

[15] «Сирена» Притвица в журнале «Нива» за 1896 и 1897 годы не появлялась.

[16] *Соломко Сергей Сергеевич* (р. в 1867 г.) — акварелист. Иллюстратор журнала «Нива». С отзывом Грабаря совпадает мнение о рисунках Соломко 1890-х и 1900-х гг. А. А. Сидорова, считающего, что они отличались «самого дурного вкуса упадочничеством» (*А. Сидоров.* Рисунок русских мастеров (вторая половина XIX в.). М., 1960, стр. 365).

[17] *Россетти Данте Габриел* (1828—1882) — английский живописец, поэт. Основал в 1848 г. «Братство прерафаэлитов».

[18] Проспекты к сочинениям Гоголя в «Ниве» опубликованы не были.

[19] *Щукин Иван Иванович* (1869—1907) — товарищ Грабаря по лицею, младший брат коллекционеров — П. И., С. И. и Д. И. Щукиных. Постоянно проживая в Париже, он помог составить собрание своему брату Петру Ивановичу Щукину, в которое вошли произведения французских художников нового времени — импрессионистов и постимпрессионистов. Сам он собирал русские книги по истории русской философии и русской религиозной мысли, которые после его смерти попали в библиотеку Школы восточных языков в Париже. Приобретал он так же произведения старых западных мастеров и только что вошедших тогда в моду испанцев. Знакомство с художником Зулоага и совместная поездка с ним и Роденом по Испании дали ему возможность составить довольно хорошее собрание последних. В 1907 г. И. И. Щукин, растратив свою долю отцовского наследства, покончил жизнь самоубийством.

По воспоминаниям Грабаря, со Щукиным — до самой его трагической кончины, у него сохранялись дружеские отношения. Щукин в годы лицея брал уроки у пейзажиста А. А. Киселева, этюды которого приносил Грабарю для копирования. («Моя жизнь», стр. 39). «В Париже,— по словам Грабаря,— Щукин был центром русской колонии профессоров, журналистов, художников... Но это была все же не та среда, к которой Щукина тянуло, перед которой он преклонялся, которой искал и которой гордился. Искал он только общества больших французов. Роден, Дега, Ренуар, Одилон Редон, Теодор Дюре, Гюисманс, Дюран-Рюэль — вот к кому его тянуло и видеть кого у себя ему было дороже, чем принимать всех нудных россиян. Сам Щукин был умен, талантлив, остроумен и язвителен, но не глубок. Во всех его высказываниях, мыслях и характеристиках чувствовалась боязнь не показаться банальным. Отсюда фейерверки парадоксов, злых острот, при отсутствии настоящей злобы. В сущности он ничего не любил, кроме хорошей жизни, собирая картины только как украшение этой жизни и как одно из средств заставить о себе говорить» (там же, стр. 43—44).

[20] Т. е. с Д. Н. Кардовским.

[21] См. комм. 3, 1896 г.

[22] *Альма-Тадема Лауренс* (1836—1912) — голландский живописец, работавший в Англии; знаток античной культуры.

[23] На письме фотографическим способом воспроизведен неоконченный портрет Владимира Эммануиловича Грабаря, написанный И. Э. Грабарем в 1895 г. (подрамник на мольберте).

[24] На первой странице письма воспроизведена групповая фотография — улыбающиеся А. Ашбе, Кардовский и Грабарь у здания Мюнхенской академии.

[25] «Минерва» — название мюнхенского ресторана, в котором ежедневно обедали Грабарь и его товарищи по школе А. Ашбе.

[26] *Ашбе (Ашбэ, Ажбэ) Антон* (1862—1905) — словенский живописец, педагог,

руководитель школы-мастерской живописи и рисования в Мюнхене (с 1891 г.). Школа Ашбе считалась лучшей в Мюнхене. Грабарь и Кардовский выбрали ее по совету И. Р. Фетова.

Первые занятия в школе Ашбе были посвящены изучению основных законов построения формы. Затем последовали занятия анатомией. Грабарь «лепил все кости и мышцы, пока до того не одолел их, что мог с закрытыми глазами вылепить любую из них» («Моя жизнь», стр. 121). К живописи перешли лишь на второй год. Ашбе, по словам Грабаря, «настаивал на широком письме: «Только смелее, шире, не бойтесь». И сам клал сильные мазки... Новым в живописи было упорное настаивание Ашбе на несмешивании красок на палитре, а накладывании их раздельно на холст». В его «репликах и советах заключалась целая система, близкая к системе импрессионизма, который он очень высоко ставил» (там же, стр. 128).

[27] На первой странице письма воспроизведена фотография Грабаря с Кардовским — с черепом в руках.

[28] *Удэ Фриц* фон (1848—1911) — немецкий живописец. С 1899 г. президент Мюнхенского сецессиона. В 1899 г. Кардовский писал О. Л. Делла-Вос: «На днях у Ažbe был Uhde (знаешь, такие картины, где Христос все среди современных немцев); это художник, считающийся родоначальником современного стиля Христа, а потому считающийся очень большим; как чисто художник он не бог весть что, но все же большая известность» (Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960, стр. 73).

[29] *Беро Жан* (р. в 1849 г. в Петербурге) — французский живописец, жанрист.

[30] Подразумевается статья «Упадок или возрождение? Очерк современных течений в искусстве» («Нива», ежемесячное литературное приложение, 1897, № 1, стлб. 37—74; № 2, стлб. 295—314).

[31] Т. е. вторую часть указанной статьи.

[32] *Негри Ада* (р. в 1870 г.) — итальянская поэтесса. Речь идет о статье «Ада Негри» (без автора) в журнале «Нива» (Ежемесячное литературное приложение, 1896, № 10, стлб. 263—268).

[33] Моя жизнь. Повесть А. П. Чехова.— Там же, 1896, № 10, стлб. 225—260; № 11, стлб. 481—524; № 12, стлб. 705—742.

[34] Петропавловск. Поэма Вл. И. Семенова.— Там же, 1896, № 8, стлб. 665—718.

[35] *Эйзен Илья Моисеевич* — журналист, секретарь редакции журнала «Нива». Товарищ Грабаря по университету.

[36] *Грюнберг Юлий Осипович* (1852—1900) — управляющий конторой журнала «Нива». Грабарь вспоминает о нем с исключительной теплотой, считая своим долгом отвести в автобиографии «самые сердечные строки» и запечатлеть «обаятельный облик этого замечательного человека, роль которого в истории русского просвещения известна только небольшому кругу лиц, близко стоявших к «Ниве». Грюнберг был инициатором издания в приложениях к «Ниве» собраний сочинений русских классиков, способствуя тем самым «массовому распространению русской литературы». «Лично я обязан ему столь многим,— писал Грабарь,— что его образ запечатлелся в моем сердце в ореоле яркого света, не угасшего и до сегодняшнего дня. Благодаря большому опыту и природной чуткости, он сразу понял, что университет, юмористика и даже «Нива» — для меня только эпизоды, а мое основное, главное, цель моей жизни — искусство...» («Моя жизнь», стр. 89).

[37] *Явленский Алексей Георгиевич* (1867—1941) — живописец. Учился с 1890 г.— в Академии художеств, с 1896 г.— в школе А. Ашбе в Мюнхене. С этого времени жил в Германии (в годы первой мировой войны — в Швейцарии). Один из основателей художественных объединений «Новая ассоциация художников» (1909) и «Синий всадник» (1911—1914). Знакомство Грабаря с Явленским относится к началу занятий в головном классе Академии, где они быстро сблизились, так как оба, по выражению Грабаря, «бредили только живописью и меньше интересовались рисунком» («Моя жизнь», стр. 101). Их дружба возобновилась в школе Ашбе. По воспоминаниям Грабаря, Явленский чрезвычайно увлекался современными течениями в западной живописи и постоянно сменял свои увлечения, принимаясь писать «под Уистлера, под Штука, под Зулоагу, под Ван-Гога, под Матисса и Пикассо. Каждый раз он был во власти одного из них,

считая его одного подлинным гением. Сам он был очень талантлив, прекрасно чувствовал цвет, силуэт, ритм, до иллюзии перенимая у своего сегодняшнего бога все его внешние признаки — манеру, мазок, фактуру, но не углубляясь в его внутреннюю, затаенную сущность» («Моя жизнь», стр. 122). Не очень расходятся с Грабарем в оценке живописи Явленского и немецкие искусствоведы, которые пишут, что в его произведениях на рубеже веков «ощущаются неоимпрессионистические элементы, хотя местами отдельные мазки, становясь все более форсированными и возбужденными, непроизвольно придавали им «экспрессионистский характер», и «вместо гармонично построенного красочного аккорда» в них «встречаются огненные всполохи, заставляющие вспомнить картины среднего и позднего Ван-Гога» (*R. Hamann, J. Hermand.* Stilkunst um 1900. Berlin, 1967, S. 225).

[38] *Зеддлер Николай Николаевич* — художник, гравер по дереву. С 1896 г. жил за границей.

[39] По-видимому, речь идет о статье «Упадок или возрождение?» (см. комм. 30, 1896 г.), впервые обстоятельно знакомившей русскую читающую публику с новейшими течениями в западноевропейском искусстве. Имя Грабаря-критика со времени появления этой статьи стало популярным в качестве знатока современной европейской художественной культуры. Биограф Грабаря О. И. Подобедова отмечает, что пафос этой статьи заключался в «непримиримо отрицательном отношении к академизму и натурализму и страстном желании противопоставить им подлинные достижения в области исканий истинной правды, высокого и всеобъемлющего реализма и живописного мастерства при передаче натуры. Многие из крайностей, высказанных в статье, были пересмотрены художником в последующие годы, многое переоценено, ...но основные положения статьи, оформившись и укрепившись в зрелые годы, сохранились надолго, если не на всю жизнь» (*О. Подобедова.* Игорь Грабарь. Жизнь и творческая деятельность. М., 1964, стр. 69—70).

[40] В Люксембургском музее в Париже собирались произведения современного искусства, не принимавшиеся в Лувр ранее, чем через десять лет после смерти создавших их художников. В 1846 г. в Люксембургский музей была передана коллекция картин импрессионистов, принадлежавшая Кайботту. Поэтому в конце XIX в. Люксембургский музей воспринимался как музей именно современного искусства, хотя в нем находились и произведения Делакруа, Курбе и Милле. Однако постепенно картины импрессионистов и постимпрессионистов были переведены в Лувр. В настоящее время основную экспозицию Люксембургского музея составляют произведения Делакруа и художников его школы.

[41] Однако систематической публикации картин из Третьяковской галереи в «Ниве» не было. Как и в предыдущие годы, в 1896—1897 гг. в «Ниве» воспроизводились лишь отдельные вещи (в 1896 г. за весь год — 6 картин, в 1897 г.— 4). Явно не было разделено издателем «Нивы» и предложение Грабаря «дать в системе лучшие вещи из европейских галерей» и, в первую очередь, из Люксембургского музея. В 1897 г., например, в «Ниве» появились лишь три вещи этого музея — в связи с посещением России президентом Франции Ф. Фором, притом это были картины обычного для «Нивы» жанрового направления.

[42] «Die Kunst für Alle» («Искусство для всех») — немецкий художественный журнал. Выходил в Мюнхене с 1893 г. Издатель — Ф. Брукман, редактор — Ф. Пехт (1893—1899), позднее — Ф. Шартц.

[43] Ленбах Франц фон (1836—1904) — немецкий живописец-портретист.

Грабарь имеет в виду номер «Die Kunst für Alle» (München, 1896, Dezember), в котором публикуется 19 репродукций работ Ленбаха, в сопровождении статьи: *H. E. V. Berlepsch.* Zu Franz von Lenbachs sechtigstem Geburtstage (там же. S. 65—70).

[44] «Glaspalast» — выставочное помещение в Мюнхене.

[45] Подразумеваются два тома Собрания сочинений А. А. Лугового в 5-ти томах: т. I. Стихотворения. Повести. СПб., 1894; т. II. Грани жизни. Роман. СПб., 1894.— Роман Лугового «Pollice verso. Panneaux», написанный в 1890 г., в этом издании был включен в т. III. СПб., 1895, стр. 1—111.

[1] По существу публикуемое письмо Грабаря является пересказом письма художника П. Е. Мясоедова Д. Н. Кардовскому от 25 ноября 1896 г. (Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1960, стр. 57). Однако в нем отразилось личное восприятие Грабарем истории с юбилеем И. Е. Репина, поэтому письмо, хотя и со значительными сокращениями, включено в настоящее издание. 4 ноября 1896 г. исполнилось 25 лет творческой деятельности Репина с момента окончания в 1871 г. Академии художеств.

[2] *Ропет (Петров) Иван Павлович* (1845—1908) — академик архитектуры. Одновременно с юбилеем Репина отмечалось 25-летие творческой деятельности Ропета — тоже с момента окончания в 1871 г. Академии художеств.

[3] По-видимому, речь идет о ряде негодующих статей В. В. Стасова, написанных в 1890-х годах в связи с возвращением И. Е. Репина и некоторых других художников в петербургскую Академию художеств. В этих статьях Стасов не только обвинял Репина в отказе от принципов Товарищества передвижных выставок, но и критиковал его произведения последних лет. Наибольшее огорчение Репину могла принести статья Стасова «Юбиляры», посвященная Репину и Ропету. В ней Стасов, наряду с одобрением таких картин Репина, как «Отказ от исповеди перед казнью» (1879—1885), «Не ждали» (1883—1888) и «Арест пропагандиста» (1878—1892) дал резко отрицательную оценку его последующим работам на исторические, религиозные и фантастические сюжеты («Новости и биржевая газета», 1896, 12 ноября, № 313).

[4] Вероятно, Луговой выслал Грабарю третий том своих сочинений с романом «Pollice verso», поскольку в письме от 14 декабря 1896 г. Грабарь сетовал, что не имеет этой книги в Мюнхене.

[5] Имеется в виду письмо Репина с выражением благодарности за поздравления с 25-летним юбилеем («Новое время», 1896, 7 ноября). Сформулированная в этом письме мысль, что «труд художника — наслаждение для него самого», и «потому за него нельзя требовать награды», послужила поводом для полемики в печати.

[6] Замыслу Грабаря соответствует статья «Русская живопись и скульптура за границею», опубликованная под псевдонимом «М-е» («Новое время», 1897, 9(21) июня), которая, вероятно, им и была написана.

[7] «The Studio» — английский ежемесячный художественный журнал, выходящий в Лондоне с 1895 г. Редактор — Ч. Хольм (в кон. XIX — нач. XX в.).

[8] «Die Gartenlaube» («Беседка») — немецкая еженедельная иллюстрированная газета «для семейного чтения». Основана в Лейпциге в 1853 г. Э. Кейлем. Редактор в конце XIX в.— А. Крёнер.

[9] Как упоминалось в комм. 41, 1896 г., идея Грабаря не встретила поддержки в «Ниве». Можно предполагать, что ее издатель А. Ф. Маркс не решился резко изменить характер художественного отдела журнала — ни в отношении «ознакомления публики с нынешними художниками» Европы, ни в отношении бытовавшей в нем публикации произведений живописи преимущественно с помощью гравюр, выполненных по фотографиям с этих произведений (самих фотографий — лишь в отдельных случаях). Между тем в просветительской деятельности русской художественной журналистики осуществление замысла Грабаря на страницах такого популярного в те годы журнала, как «Нива», сыграло бы значительную роль, чему немало бы способствовали знания и вкус Грабаря в подборке материала.

Есть данные, свидетельствующие о том, что Грабарь предпринял также шаги для публикации выдающихся произведений европейского искусства, находящихся в музеях России и в русских частных коллекциях. В частности, он вел переговоры на эту тему с С. П. Дягилевым, который положительно отнесся к начинанию Грабаря. «Я с удовольствием соглашаюсь,— писал художнику Дягилев 18 января 1896 г.,— на воспроизведение «Нивою» моих вещей Бартельса и Дюпре и буду за это очень благодарен. Одно только условие, которое я ставлю, чтобы вещи эти были воспроизведены *фотографическим* способом, а не гравюрой, это

мое непременное условие, тем более что многие вещи таким образом воспроизводятся в «Ниве» (Отдел рукописей. ГТГ, ф. 106). В это время они еще не были лично знакомы друг с другом— сначала их свидание откладывалось в связи с поездкой за границу Дягилева, затем — из-за пребывания Грабаря в Мюнхене. Тем не менее Дягилев писал Грабарю 22 апреля того же года: «...как мне кажется, наши вкусы и направления очень сходятся. Я своими двумя статьями в «Новостях», а также выставлением моих картин преследую ту же цель — хоть немножко открыть глаза нашей публике и... художникам. Конечно, это лишь скромное начало, но я надеюсь, что и моя капля не пропадет даром. ...очень радуюсь встретить единомышленника. Надеюсь, мы как-нибудь поговорим откровенно...» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[10] *Каразин Николай Николаевич* (1842—1908) — график, рисовальщик, работал главным образом как журнальный иллюстратор.

[11] *Трейман Рудольф* — немецкий юрист, занимался живописью в школе Ашбе.

[12] *Галахов Алексей Дмитриевич* (1807—1902), историк литературы, автор хрестоматий по литературе для гимназии, при составлении которых основывался на принципе отбора отрывков из произведений наиболее известных писателей.

[13] *Маркс* (урожд. *Собина) Лидия Филипповна*, жена А. Ф. Маркса.

[14] В 1897 году Луговой ушел из редакции журнала «Нива».

[15] *Эберлинг Альфред Рудольфович* (1852—1951) — живописец, иллюстратор.

Речь идет, по-видимому, о тексте Грабаря к картине Эберлинга «Старая и новая живопись», воспроизведенной в «Ниве» (1898, № 34, стр. 672).

[16] Подразумевается статья Грабаря «Упадок или возрождение?» (см. комм. 30 1896 г.).

[17] *Ломброзо Чезаре* (1836—1909) — итальянский психиатр и криминалист. Его система обобщения типов преступников была весьма модной в 1890-х гг.

[18] *Кандинский Василий Васильевич* (1866—1944) — живописец, учился в Мюнхене у Ашбе в те же годы, что и Грабарь. Много лет жил в Германии (в 1897—1900, 1907—1914 и в 1921—1923 гг). В 1914—1921 гг. жил в Москве. Один из организаторов художественных объединений — «Фаланга» (1907 г.), «Новая ассоциация художников» (1909 г.) и «Синий всадник» (1911—1914 гг.), куда входили А. Г. Явленский и М. В. Веревкина. Принимал участие в работе «Баухауза» в Дессау. Одним из первых перешел к беспредметной живописи. По воспоминаниям Грабаря, Кандинский «...был совсем из другого теста, чем все мы,— более сдержан, менее склонен к увлечениям, больше себе на уме и меньше «душа на распашку». Он писал маленькие пейзажные этюдики, пользуясь не кистью, а мастихином и накладывая яркими красками отдельные планчики. Получались пестрые, никак не согласованные колористически этюдики. Все мы относились к ним сдержанно, подшучивали между собой над этими упражнениями «в чистоте красок». У Ашбе Кандинский также не слишком преуспевал и вообще талантами не блистал. Видя, что в направлении реалистическом у него ничего не получается, он пустился в стилизацию, бывшую в то время как раз в моде... В 1901 году Кандинский писал уже большие холсты, в жидкой масляной технике, интенсивные по расцветке, долженствовавшей передавать какие-то сложные чувства, ощущения и даже идеи... Были они неприятны и надуманы. Несчастье Кандинского заключалось в том, что все его «выдумки» шли от мозга, а не от чувства, от рассуждения, а не от таланта. 〈...〉 Его продукция была типично немецким детищем, немецкой вариацией парижских «левых» трюков. Он так и вошел в историю немецкого экспрессионизма как мастер, до мозга костей немецкий, национальный» («Моя жизнь», стр. 141—142).

[19] Имеется в виду статья «Упадок или возрождение?».

[20] И. Э. Грабарь, Д. Н. Кардовский и А. Г. Явленский.

[21] *Веревкина Вера Васильевна* — художница, ученица Репина в Академии художеств (вольнослушательница), двоюродная сестра М. В. Веревкиной.

[22] *Мане Эдуард* (1832—1883) — французский живописец, вокруг которого в 1860-е годы группировались молодые художники — будущие импрессионисты: Дега, Клод Моне, О. Ренуар, К. Писсарро, А. Сислей и Б. Моризо.

[23] *Дега Эдгар* (1834—1917) — французский живописец, рисовальщик, один из активных деятелей и организаторов «Анонимного общества художников», первая выставка которого, положившая начало объединению импрессионистов, состоялась в 1874 г. Будучи принципиальным противником термина «импрессионисты», Дега настоял на том, чтобы выставки общества с 1879 г. устраивались от имени «Группы независимых».

[24] Отвечая на это письмо Грабаря, Кардовский писал ему из Ярославля 14 мая 1897 года: «Если бы я не получил того наслаждения, которое доставил мне Дрезден, то Ваши парижские письма привели бы меня в чрезмерную грусть. А в Дрездене кроме Zwinger'а я видел интернациональную выставку... Выставка же интернациональная колоссальна как по количеству, так и по качеству. (Русского, к счастью, ни кусочка). Это хоть и не совсем то, что в Берлине было в прошлом году, но вроде того. На мой взгляд лучшие вещи там были у англичан, американцев и шотландцев. Затем хороший французский отдел, Мюнхенский зал. Удивительно, что америк., шотланд. и анг. и колористы первый сорт, и рисовальщики чудесные» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[25] *Рембрандт Харменс ван Рейн* (1606—1669) — нидерландский живописец, рисовальщик и офортист.

Халс (Гальс) Франс (между 1581 и 1585—1666) — нидерландский живописец.

Гейнсборо (Генсборо) Томас (1727—1788) — английский живописец и рисовальщик.

Рейнолдс (Рейнольдс) Джошуа (1723—1792) — английский живописец, организатор и первый президент лондонской Академии художеств.

Гойа-и-Лусиентес Франциско Хосе де (1746—1828) — испанский живописец и график.

[26] *Альбицкий Василий Иванович* (р. в 1866 г.) — живописец, учился в Академии художеств в одно время с Грабарем, затем в Париже, в школе Кормона.

[27] Упомянутая в данном письме встреча Грабаря с Мусатовым в Париже — не первая. Они уже виделись летом 1896 года, во время пребывания там Грабаря с Кардовским (в «Автомонографии» это событие ошибочно отнесено к 1895 году.— См. «Моя жизнь», стр. 114).

В свою очередь, проездом из Парижа в Россию (летом 1898 года), Мусатов на несколько дней приезжал в Мюнхен, чтобы познакомиться с тамошней колонией русских у Ашбе. В своей «Автомонографии», Грабарь вспоминает об этом с большой теплотой: «Маленький, горбатый, с худощавым бледным лицом, светлыми волосами ежиком и небольшой бородкой, он был трогательно мил и сердечен. Мы все его любили, стараясь оказывать ему всяческое внимание, и только подшучивали над его ментором Кормоном. Мусатов был тогда всецело во власти импрессионистов, писал в полудивизионистской манере, в холодных голубых цветах... В то время никто из нас не мог себе представить, да и он сам не знал, во что выльется его дальнейшее искусство, скованное тогда импрессионизмом» («Моя жизнь», стр. 135—136). Приязнь Грабаря и Борисова-Мусатова была обоюдной. В своих письмах Грабарю художник восхищается его «неутомимой» энергией и «силой духа» (7 октября 1898 г.); называет его «всегда необходимым» как «человек инициативы» (13 сентября 1904 г.); приглашает к себе в Подольск, где ему уже отведена «целая комната» (27 сентября 1904 г.); благодарит за статью и воспроизведение картины «Водоем» в издании Э. А. Зееманна «Meister der Farbe», вып. 7 (см. комм. 16 и 63, 1904): «Прочел ... Вашу статью о Мусатове и, надо признаться, нашел там больше, чем ожидал, зная Вас всегда за строгого критика. Был тронут тем, что Вас настраивают и мои настроения...» (10 июня 1905 г.— Письма Борисова-Мусатова Грабарю. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[28] *Шервашидзе (Чачба) Александр Константинович* (1867—1968) — живописец, театральный художник. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, затем в Париже — в школах Жюльена и Кормона (в 1893—1906 гг.). С 1907 г. в Петербурге оформлял спектакли в Мариинском, Александринском и Старинном театрах.

В школе Кормона, одновременно с Борисовым-Мусатовым, Альбицким и Шервашидзе занимались А. А. Лушников и Н. Ф. Холявин.

[29] *Ролль Альфред-Филипп* (1846—1919) — французский салонный живописец и скульптор, имел частную школу в Париже.

[30] Возможно, речь идет о Боткине Михаиле Петровиче, коллекционере, историке искусства и живописце академического направления, писавшем на религиозные сюжеты.

[31] *Званцева Елизавета Николаевна* (1864—1922) — живописец, ученица Репина и Чистякова. В 1899—1905 гг. имела частную студию-школу в Москве (вместе с А. А. Хотяинцевой), где преподавали Серов, К. Коровин и Н. П. Ульянов, в 1906—1916 гг.— такую же школу в Петербурге; в последней преподавали Бакст, Добужинский и Петров-Водкин.

[32] *Коллен* — французский художник, участник «Анонимного общества художников», основанного Ренуаром, Писсарро, Моне, Сислеем, Дега и Б. Моризо в 1874 г. Имел в Париже частную школу.

[33] *Констан Жан Жозеф Бенжамен* (1845—1902) — французский живописец.

[34] *Карьер* (*Каррьер*) *Эжен* (1849—1906) — живописец и литограф; символист. Имел частную мастерскую-школу в Париже.

Жервекс Анри (1852—1929) — французский живописец.

[35] Подразумевается Иван Иванович Щукин.

[36] *Окунь Эдуард* (р. в 1872 г.) — польский живописец и рисовальщик; учился в Варшаве у Я. Матейки, в Мюнхене — у А. Ашбе и в Париже — у Р. Жюльена.

[37] *Иващенко Владимир Антонович* (р. в 1870) — живописец. Учился в Академии художеств (1891—1896), в 1897 г. получил звание художника, с 1897 г.— ученик А. Ашбе.

[38] *Холлоши Шимон* (1857—1918) — венгерский живописец и иллюстратор. В Мюнхене имел частную школу (с 1886 г.) и был очень популярен как педагог.

[39] Очевидно, это были фотографии с рисунков Кардовского, Явленского и Грабаря (головы натурщиков, исполненные углем), сделанных в школе Ашбе.

[40] *Жюльен Рудольф* (1839—1907) — французский живописец и педагог. Основатель популярной в Париже частной школы-мастерской (в 1860 г.), именуемой обычно Академией Жюльена.

[41] В Люксембургском музее.

[42] *Ястребцев Николай Павлович* (р. в 1881 г.)— живописец. Учился в Пензенском художественном училище и в школе А. Ашбе.

[43] *Чистяков Павел Петрович* (1832—1919) — живописец и педагог. Окончил в 1861 г. Академию художеств, где потом (с 1872 г.) и преподавал. Педагогическую систему Чистякова, в основе которой лежало стремление обучить художника объективным законам натуры и законам искусства, диктуемым натурой и выведенным в результате ее длительного изучения, многое объединяло с другими европейскими школами — Ашбе, Холлоши, Кормона, представлявшими собой единое прогрессивное направление художественной педагогики конца XIX — начала XX века.

[44] *Лушников Александр Алексеевич* — вольнослушатель Высшего художественного училища Академии художеств с 1891 г. В середине 1890-х годов занимался в школе Кормона.

[45] *Эмануэль* (р. в 1865 г.) — чешский живописец, портретист. Учился в Пражской Академии художеств, в Мюнхенской академии искусств, и, наконец, с 1893 г.— в школе А. Ашбе, где был старостой.

[46] *Лоранс Жан Поль* (1838—1921) — французский живописец, гравер, рисовальщик; *Тирион Эжен Ромен* (1839—1910) — французский живописец.

[47] *Бонна Леон* (1834—1922) — французский живописец, друг Дега, учитель Тулуз-Лотрека, впоследствии — представитель салонно-академического направления в живописи.

[48] *Шинкаренко Тимофей Павлович* (р. в 1865 г.) — живописец, вольнослушатель Академии художеств (с 1890 г.).

[49] *Сидоренко*— живописец; учился сначала в Академии художеств в Петербурге, затем продолжал художественное образование в Мюнхене.

[50] *Блазнов Александр Петрович* (р. в 1865 г.) — рисовальщик и живописец.

[51] *Шмаров Павел Дмитриевич* (1874—1955) — живописец; окончил Академию

художеств в 1898 г. (ученик И. Е. Репина). Участник выставок «Союза русских художников» и ТПХВ (1914—1917).

[52] *Браз Осип Эммануилович* (1872—1936) — живописец. По окончании Одесской рисовальной школы учился в Мюнхене, Берлине, Голландии. В 1895 г. поступил в Академию художеств, в мастерскую Репина, где с ним и познакомился Грабарь.

[53] *Гауш А. Ф.*—см. комм. 32, 1905 г.

[54] *Роот Николай Федотович* (1870—1960) — живописец, график, керамист. Вместе с А. Ф. Гаушем издал пособие по рисованию — «Рисунки русских художников». СПб., 1904.

1898

[1] *Александрова Елена Владимировна* — художница, впоследствии жена В. Э. Борисова-Мусатова, вместе с Грабарем занималась в школе Ашбе. Участвовала на выставках Московского Товарищества художников.

[2] *Переплетчиков Василий Васильевич* (1863—1918) — живописец, пейзажист. Участник выставок «Мира искусства», «36-ти» и один из учредителей «Союза русских художников». Характеризуя в «Автомонографии» Переплетчикова, в связи с его приездом в Мюнхен, Грабарь писал, что он выделился «на устроенной Дягилевым выставке акварелистов своей хорошей акварелью,— подмосковным пейзажем, купленным самим Дягилевым. В то время он был типичным сверстником Левитана, подпавшим, подобно всем московским пейзажистам, под его гипнотизирующее влияние. Умный, начитанный, остроумный, он нам всем понравился, хотя мы и расходились с ним уже в то время в художественных вкусах» («Моя жизнь», стр. 134).

[3] *Васнецов Аполлинарий Михайлович* (1856—1933) — живописец, график, театральный художник; брат В. М. Васнецова (комм. 32, 1899 г.). Член ТПХВ (с 1899 г.). Один из учредителей «Союза русских художников».

[4] *Скалон Александр Васильевич* (1874—1942) — живописец, участник выставок ТПХВ (с 1906 г.), художественный критик.

[5] *Печаткин Михаил Васильевич* (1867—1918) — живописец, учился в Академии художеств (с 1892 г.), откуда был изгнан в 1897 г. в связи с участием в студенческих беспорядках (письмо П. Е. Мясоедова Д. Н. Кардовскому от 5 марта 1897 г.— В кн.: «Д. Н. Кардовский об искусстве». М., 1960, стр. 58). В том же году поступил в школу Ашбе, где проучился всего несколько месяцев.

[6] *Манганари Александр Викторович* (1851 — не ранее 1926) — живописец, офортист и гравер. Манганари учился в Училище живописи, ваяния и зодчества (с 1896 г.), затем в Академии художеств у В. В. Матэ (с 1900 г.?).

[7] *Рич* — живописец, ученик Ашбе.

[8] *Браун Остен* (р. в 1876 г.) — английский живописец-пейзажист и график; работал в Мюнхене; помощник Ашбе по школе.

[9] *Майерсхофер* (*Майер*, *Майрхофер*) Адольф фон — немецкий живописец, ученик Ашбе, впоследствии художник-дизайнер.

[10] *Филькович К. И.* (1865—1908) — живописец: учился в Академии художеств (с 1891 г.), затем — у Ашбе.

[11] *Дилль Людвиг* (1848—1910) — немецкий живописец, один из основателей Дахауской колонии художников (см. комм. 13, 1898 г.).

[12] Речь идет о выставке мюнхенского Сецессиона 1898 г.

[13] *Дахауерцы* — художники Дахауской колонии художников, основанной в 1893 г., в которую входили главным образом мастера реалистического пейзажа, склонные к стилизации в духе «модерна»: Л. Дилль, А. Лангхаммер, А. Хельцель.

[14] *Роден Огюст* (1840—1917) — французский скульптор.

[15] *Янк Ангело* (1868—1940) — немецкий живописец и иллюстратор. Участник выставок мюнхенского Сецессиона (с 1896 г.).

[16] *Брау Роберт* (1872—1905) — шотландский живописец-портретист. На мюнхенском Сецессионе 1898 г. получил золотую медаль за женский портрет «Фантазия в безумии» (1897).

[17] *Гандара Антонио де ла* (1862—1917) — французский живописец-портретист, рисовальщик, гравер, литограф.

[18] *Левери Джон* (1856—1941) — шотландский живописец-портретист. Грабарь относил Левери к тем «крупным талантам», которые, однако, «слишком много пели во славу Уистлерову и слишком мало в свою собственную» (*И. Грабарь.* Международные выставки.— «Мир искусства», 1899, № 20, стр. 54).

[19] *Кройер (Крёйер) Педер Северин* (1851—1909) — датский живописец (уроженец Норвегии).

[20] *Хертерих Людвиг Риттер фон* (1856—1932) — немецкий исторический живописец и жанрист, профессор мюнхенской Академии искусств (с 1891 г.).

[21] В 32-х километрах от Мюнхена, в местечке Штернбергензее. Фотографии виллы Штука воспроизведены в кн.: *O. J. Bierbaum.* Stuck. Leipz., 1899, Abb. 149—155.

[22] *Куба Людвик* (1863—1956) — словацкий живописец, ученик Ашбе.

[23] *Диц Юлиус* — немецкий график, рисовальщик и иллюстратор.

[24] *Фальк Густав Германович* (1856—1924) — хирург Ярославской земской больницы. близкий друг Д. Н. Кардовского; был женат на его сестре.

[25] *Пилоти Карл Теодор фон* (1826—1886) — немецкий исторический живописец, представитель позднего академизма.

[26] *Тирш Фридрих фон* — профессор строительного искусства и ректор Мюнхенского политехникума, друг Ашбе.

[27] *Клингер Макс* (1857—1920) — немецкий живописец, офортист и скульптор; представитель символизма в изобразительном искусстве. Имеется в виду его картина «Христос на Олимпе» (1897; Музей изобразительного искусства в Лейпциге). Под автором панегириков Клингеру Грабарь, возможно, подразумевал Х. Зельника (см. *H. Sellnick.* Kling! Klang! Klung! Betrachtungen über das Klingersche Bild «Cristus im Olymp». Leipzig, 1897).

[28] *Фр. Ленбахом* было написано около 80 портретов Бисмарка.

[29] Речь идет о выполненных Ричем копиях с картин Рембрандта.

[30] См. комм. 8, 1898 г.

[31] *Гизис Николаос* (1842—1901) — живописец мюнхенской школы, уроженец Греции.

[32] *Вуканович Риста* (1873—1918) и его жена *Вуканович Бета* (р. в 1875) — сербские живописцы. Первый учился в мюнхенской Академии художеств и у Ашбе, вторая — у К. Марра и у Ашбе. В 1899 г. основали школу живописи в Белграде.

[33] *Антонов Михаил Игнатьевич* (1871—1939) — график, вольнослушатель Академии художеств, получил звание классного художника в 1895 г., возможно, ученик Ашбе.

[34] *Шалдунеску, Дожай* и *Бессараб* — вероятно, ученики Ашбе.

[35] *Шпете* — немецкий живописец мюнхенской школы.

[36] *Боне* — французский живописец.

[37] Т. е. в мюнхенской Академии художеств.

[38] *Хакль Габриель* (р. в 1843 г.) — немецкий живописец и рисовальщик; профессор рисования мюнхенской Академии художеств (с 1878 г.).

[39] *Диц Вильгельм* (1839—1907) — немецкий живописец, рисовальщик и иллюстратор, преподаватель мюнхенской Академии художеств (с 1871 г.).

[40] *Раупп Карл* (1837—1918) — немецкий живописец мюнхенской школы.

[41] *Дефреггер Франц фон* (1835—1921) — австрийский живописец; профессор мюнхенской Академии художеств (1878—1910).

[42] *Вагнер Шандор* (1838—1919) — немецкий живописец, преподаватель мюнхенской Академии художеств.

[43] *Марр Карл фон* (1858—1936) — немецкий живописец, директор выставок в Гласпаласте в Мюнхене.

[44] *Рейнике Эмиль* — немецкий живописец, рисовальщик, карикатурист, сотрудник журнала «Fliegende Blätter». Мастерская Рейнике находилась против мастерской Грабаря и Кардовского. Они подружились, и Рейнике оказался тем художником, который возбудил в Грабаре и Кардовском интерес к темперной живописи («Моя жизнь», стр. 132—133).

[45] В Мюнхене Грабарь занимался изучением техники живописи старых масте-

ров и особенно, после знакомства с Рейнике, составлением новых рецептов темперных красок (см. комм. 57, 1898 г.).

[46] «Cosmopolis» — ежемесячный общественно-политический и литературный журнал. СПб., 1897—1898. Издатель — А. Ф. Циндерлинг. Редакторы — С. Н. Сыромятников, Ф. Д. Батюшков.

[47] *Логи* — ученик Ашбе.

[48] Theophilus Presbyter. Schedula diversarum artium. Wien, 1873. Манускрипт XII в. Одно из сочинений средневековья, наиболее полно отразивших технику живописи и художественных ремесел. Первоначальный текст утрачен, сохранилось 12 разновременных списков. На русском языке манускрипт впервые издан в 1963 г.: Манускрипт Теофила «Записка о разных искусствах».— Сообщения ВЦНИЛКР, № 7. М., 1963, стр. 66—184.

[49] *Плиний Старший* (23—79 гг.) — римский писатель, ученый, государственный деятель. Грабарь имеет в виду его труд «Естественная история в XXXVII книгах» (*Plinius Secundus Caius.* Historia Naturalis. Hamburg, Sillig, 1851—1857).

[50] *Лефранк* — глава французской фирмы, производящей краски.

[51] *Ченнини Ченнино* (ок. 1370 — ок. 1440) — итальянский живописец. Автор труда «Traité de la peinture» (ок. 1390). См.: *Ченнино Ченнини.* Книга об искусстве, или трактат о живописи, пер. А. Лужецкой. М., 1933.

[52] *Пальма Веккио Нигретти Якопо* (ок. 1480—1528) — венецианский живописец.

[53] *Leonardo da Vinci.* Trattato della pittura. Wien, 1882. В русском издании: *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи, пер. под ред. А. Г. Габричевского. М., 1934.

[54] *Арменини Джованни Баттиста* (1530—1609) — итальянский живописец, автор труда «De veri precetti della pittura». Ravenna, 1587).

[55] Минеральная краска для грунтовки (род глины).

[56] *M. Pettenkofer.* Über Ölfarbe und Conservirung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerations-Verfahren. Braunschweig, 1870.

[57] Спустя много лет, вспоминая о своих занятиях историей техники живописи, лабораторных испытаниях с плавкой смол и поисках новых связующих веществ. Грабарь признавался, что он тогда «ничего потрясающего не нашел», хотя и «коечего добился». Ему даже «удалось написать недурной этюд головы», но через несколько часов обнаружилось, что краски потекли («Моя жизнь», стр. 142). Поэтому, вероятно, и затеянный им труд по истории техники живописи, к которому он не раз возвращается в своих письмах, завершен не был. Материалы к нему сохранились в архиве Грабаря (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Однако лабораторные занятия, в которых принимали участие и его друзья — Д. Н. Кардовский и А. Г. Явленский, не прошли бесследно для Грабаря. «Именно тогда определился не только профессиональный интерес Грабаря-живописца, ищущего возможности обогащения колорита, но и интерес ученого» (*О. Подобедова.* Игорь Эммануилович Грабарь, стр. 58).

[58] *Батюшков Федор Дмитриевич* (1857—1920) — историк литературы и критик. Батюшков был одним из редакторов «Cosmopolis'а» и первые его предложения были связаны именно с этим журналом. Но вскоре он переслал Грабарю письмо Н. П. Собко, издателя нового журнала «Искусство и художественная промышленность», с просьбой написать для него статью. «... У нас,— писал Батюшков Грабарю 25 сентября 1898 г.— (т. е. в Cosmopolis'е),— теперь оскудение... Мне очень обидно Вас «уступать», но я имею в виду исключительно Ваши интересы «гонорарные» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Действительно, «Cosmopolis» в 1899 г. уже не выходил. Но Грабарь не стал печататься и в журнале Н. П. Собко. Получив аналогичное предложение от С. П. Дягилева, статьей «Зимний сезон в «Сецессионе»» (1899, т. 1, № 3—4, стр. 22—24) он начал свое постоянное сотрудничество в журнале «Мир искусства».

[59] В «Автомонографии» Грабарь несколько по-иному излагает «историю с Марксом», сыгравшую важную роль в его жизни: «... после статьи «Упадок или возрождение?» я почил на лаврах и ничего для «Нивы» не сделал. Как ни тянул деликатный Грюнберг, а пришлось ему по поручению Маркса писать мне письмо, напоминающее о нашем уговоре. К тому же плакат для подписки на «Ниву» на 1899 год, заказанный мне Марксом и исполненный мною в угольной технике, ему не понравился, а от иллюстраций к Гончарову я отказался. Плакат был действительно плох, пускаться же снова в давно мне опостылевшее иллюстрирование я решительно не

мог. Назревал настоящий конфликт. Маркс велел прекратить высылку мне денег; последние были мне теперь уже не нужны, ибо я зарабатывал втрое больше своей школой, но я чувствовал себя не по себе и сознавал, что кругом виноват: я действительно жестоко подвел Маркса, почему и написал ему извинительное письмо, не обещая, впрочем, очень исправиться» («Моя жизнь», стр. 138). Однако, судя по письмам Грабаря Кардовскому от 26 мая 1899 г. и В. Э. Грабарю от 30 июля 1899 г., во время «истории с Марксом» своей школы у него еще не было, и мысль об ее устройстве появилась позднее (см. комм. 34, 1899 г.).

[60] Это не название труда Треймана, а формулировка его темы.— См. *R. Treumann.* Die Monarchomachen. Eine Darstellung der revolutionären Staatslehren des XVI Jahrhunderts (1573—1599). Leipzig, 1895 («Становление монархии. Изложение революционной теории государства XVI столетия. 1573—1599»).

[61] *Фишер Куно* (1824—1907) — немецкий историк философии, гегельянец.

[62] Подразумевается статья Грабаря «Упадок или возрождение?» (см. комм. 39 1896 г.).

[63] *Богословский Дмитрий Федорович* (1870—1939) — живописец, реставратор. В 1898—1899 гг. был в Мюнхене, где учился у Ашбе.

[64] *Бурхардт* — ученик Ашбе.

[65] В тексте письма Грабарь сделал набросок прически.

[66] *Далькевич Мечислав Михайлович* (ум. в 1941?) — иллюстратор, художественный критик.

[67] *Табурин В. А.* — иллюстратор «Нивы».

[68] В «Автомонографии» Грабарь явно ошибся, указав в качестве возможной причины разрыва обиду Маркса за то, что он, будучи летом 1898 г. в России, у него не побывал («Моя жизнь», стр. 138). Как показывают письма художника брату от 24 сентября и Д. Н. Кардовскому от 16 октября, он у Маркса был и обо всем договорился. Причина разрыва с «Нивой» была не в мелких обидах ее издателя, а в том, что после статьи «Упадок или возрождение?» Грабарь почти перестал работать для «Нивы». Это художник и сам признавал в той же «Автомонографии» (см. комм. 59, 1898 г.).

[69] См. комм. 59, 1898 г.

[70] *Собко Николай Петрович* (1851—1906) — историк искусства, библиограф, литератор, редактор журнала «Искусство и художественная промышленность» (1898/1899 — 1902, № 1).

[71] Грабарь оговорился; он несомненно имел в виду Московское общество любителей художеств (основано в 1860 г.; периодические выставки — с 1880 г.).

[72] См. комм. 57, 1898 г.

[73] *Серов Валентин Александрович* (1865—1911) — живописец, график, рисовальщик. Член ТПХВ (с 1894 г.) и объединения «Мир искусства». В 1897—1909 гг. преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

В начале лета 1898 г. состоялось, по-видимому, знакомство Грабаря с Серовым во время посещения художником школы Ашбе. Грабарь писал, что Серов «очень внимательно, долго рассматривал наши рисунки, которые нашел серьезно штудированными... Живописью нашей он не был вполне доволен и был, конечно, прав». «Серов произвел на всех,— добавлял Грабарь,— отличное впечатление своей скромностью, неудовлетворенностью своими собственными вещами, снисходительностью к другим и глубиной своих суждений. Он говорил то, что думал, не лукавя и не делая комплиментов...» («Моя жизнь», стр. 135).

[74] *А. Г. Явленский* с 1896 г. постоянно жил в Германии; имения в России никогда не имел.

[75] Грабарь подразумевает, по-видимому, журнал «Мир искусства», о готовившемся издании которого в Мюнхене было известно.

[76] Первоначально журнал «Искусство и художественная промышленность» предполагалось назвать «Миром искусства». Так его называет и Ф. Д. Батюшков в письме Грабарю от 25 сентября 1898 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106), но одновременный выход другого журнала под тем же названием заставил издателей изменить заголовок.

[77] *Л. С. и Д. С. Миримановы* — родственники Кардовского. Лидия Семеновна (ум. в 1895 г.) — одна из первых русских женщин-врачей (Д. Н. Кардовский об

искусстве. Воспоминания. Статьи. Письма». М., 1960, примечания Е. Д. Кардовской, стр. 285).

[78] *Ван-Эйк Губерт* (ум. в 1426 г.) и *Ян* (ум. в 1441 г.) — братья, нидерландские живописцы. Яну Ван-Эйку приписывалось изобретение масляной живописи. (См.: *К. Вёрман.* История искусства всех времен и народов. СПб., (б. г.), т. II, стр. 557—558, 752 и др.).

[79] *Вибер, Герардт* — по-видимому, фабриканты красок.

[80] ***Трубецкой Павел (Паоло) Петрович*** (1866—1938) — скульптор. Родился и умер в Италии. В России жил с 1897 по 1906 г. С 1898 по 1906 г. преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

[81] *Mrs. Merrifield M. Ph.* Original Treatises dating from the XII th to XVIII th centuries, on the arts of painting, in oil, miniature, mosaic and on glass.., vol. I—II. London, 1849.

[82] *Eastlake Ch. L.* Materials for a History of Oil-Painting, v. I—II. London, 1847—1869.

[83] «Курьер» — ежедневная московская газета прогрессивного направления (М., XI, 1897—1904). Издатель-редактор — Я. А. Фейгин. В «Курьере» печатались статьи М. Горького, Л. Андреева, В. Вересаева, С. Скитальца (Петрова), А. Чехова, А. Серафимовича и др. Издание газеты было прекращено в связи с запрещением ее царским правительством.

[84] Подразумевается портрет девочки в рост, выполненный Грабарем в 1898 г. и отправленный в Москву на XVIII периодическую выставку Московского общества любителей художеств. По сведениям Грабаря, портрет был одно время в собрании С. Н. Когривова («Моя жизнь», стр. 335); местонахождение вещи в настоящее время неизвестно.

[85] Речь идет о старинных трактатах по технике живописи, хранящихся в Британском музее, перечень которых, в 10 названий, был прислан Грабарю из Лондона его братом.

[86] См. комм. 48, 1898 г.

[87] Eraclius. De coloribus et artibus romanorum. Создан в XII—XIII веках. На русском языке трактат впервые издан в 1961 г.: Манускрипт Ираклия «Об искусствах и красках римлян». Перевод А. В. Виннера и Н. Е. Елисеевой.— «Сообщения ВЦНИЛКР», № 4, М., 1961, стр. 23—59.

[88] *Манчини Джулио* — лейб-медик папы Урбана VIII, знаток искусства, коллекционер. Автор труда «Размышления о живописи» (создан между 1617 и 1628 гг., впервые изданного в Италии в 1950-х годах: *Giulio Mancini.* Considerazioni sulla pittura, publicate da A. Marucchi con il commento di L. Salerno. Vol. 1—2. Roma, 1956—1957.

[89] *Извольский Александр Петрович* (1856—1919) — дипломат, с 1906 г. министр иностранных дел. После 1917 г.— белоэмигрант.

[90] *Рауш фон Траубенберг Константин Константинович* (1875—1935), барон, скульптор. Учился у Грабаря в Мюнхене. В 1900-е годы работал скульптором на Императорском фарфоровом заводе. В «Автомонографии» Грабарь его характеризует довольно резко: «типичный дилетант, прожигатель жизни, но человек не без способностей», впоследствии «остепенившийся» («Моя жизнь», стр. 143). А. Н. Бенуа, близко знавший Рауша позднее, относился к нему с уважением и симпатией, в 1935 г. он опубликовал некролог, посвященный его памяти («Последние новости», 1935, 16 июня).

[91] *Щербатов Сергей Александрович*, князь (ум. в 1962 г.) — живописец, коллекционер, автор мемуаров «Художник в ушедшей России» (Нью-Йорк, 1955). С 1898 г. ученик Ашбе и Грабаря, вскоре ставший его другом. Грабарь, вспоминая мюнхенский период своей жизни, писал, что Щербатов «был очень талантлив, живо схватывал малейшие намеки и вскоре так усвоил строение головы, лепку, игру света, что оставил далеко позади других учеников, работавших два года и больше» («Моя жизнь», стр. 143).

[1] См. комм. 84, 1898 г. Премированы были две картины живописца Е. М. Татевосянца (1870—1936): «Проповедь правоверным» и «Полуденный обед» («Мир искусства». СПб., 1899. № 5, стр. 36).

[2] «Мир искусства» — понятие, которое связывается одновременно с объединением художников, журналом и выставками в Петербурге и Москве. Под ним подразумевается не единое творческое течение, а явление, более широко связанное с историей русской художественной культуры и особенностями ее развития на рубеже XIX—XX вв. По словам Грабаря, «Мир искусства» был «объединением представителей весьма разнородных как по внутренней сути, так и по внешней форме художественных явлений и установок, сошедшихся во имя общей тоски по художественной культуре, с их тогдашней точки зрения более высокой, и в знак общей ненависти к чудовищной пошлости петербургских выставочных группировок и презрения к упадочному искусству сильных некогда передвижников» («Моя жизнь», стр. 180). Объединение противопоставляло себя, таким образом, с одной стороны, официальному академизму, с другой — направлению, связанному с Товариществом передвижных художественных выставок. Основу объединения составлял кружок молодежи с определенной системой новых эстетических воззрений (А. Бенуа, Л. Бакст, Д. Философов, К. Сомов, Е. Лансере и С. Дягилев). Свою культурную миссию мирискусники видели в приобщении русского искусства к путям развития западноевропейского. Бенуа впоследствии вспоминал, что их «инстинктивно тянуло уйти от отсталости российской художественной жизни, избавиться от... провинциализма и приблизиться к культурному Западу, к чисто художественным исканиям иностранных школ.., подальше от нашего упадочного академизма» (*А. Бенуа*. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, стр. 21). Сугубое внимание к западному искусству, известная аполитичность и отрицание значения общественной проблематики в начале деятельности «Мира искусства», равно как и вытекающее из этого стремление к художественному индивидуализму, обусловили черты ограниченности этого в целом прогрессивного явления.

Журнал «Мир искусства» (СПб., 1898/1899 — 1904), выходивший под редакцией Дягилева, с самого начала стал художественным периодическим изданием нового типа — не только по его внешнему виду, но прежде всего по содержанию. Он состоял из трех отделов — художественного, литературного и хроники. Собственно, второй отдел с задачами объединения связан не был; его участниками, кроме Философова, были Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Розанов и другие литераторы, тяготевшие в своих статьях к религиозно-философским вопросам. После основания группой Мережковского в 1902 г. журнала «Новый путь» тематика литературного отдела немного изменилась, но он по-прежнему был независим от художественных отделов. Главная цель основных отделов была просветительская: воспитание эстетических вкусов русского общества на материале современного и старого европейского искусства. Журнал содержал прекрасно выполненные репродукции с произведений искусства, часто без всякого сопроводительного текста, но тематически подобранные по художникам, петербургским и московским выставкам, притом не только «Мира искусства», но и европейским, а также по художественным школам отдельных стран и т. п. Для популяризации старого русского искусства большое значение имели публикации позабытой портретной живописи XVIII в. и пропаганда недооценивавшейся до того времени русской архитектуры XVIII — нач. XIX в. Новый характер приобрела в журнале и художественная критика, которая стала рассматриваться как своего рода самостоятельный литературно-художественный жанр. Утверждая свои критерии эстетической оценки, критика «Мира искусства» вела полемику с апологетами позднего передвижничества и непримиримую борьбу с критикой, процветавшей в реакционных изданиях типа «Нового времени»

Огромное влияние на русскую художественную жизнь имели ежегодные выставки «Мира искусства». В соответствии с программными установками объединения его первые выставки были международными. Это были «Выставка русских и финляндских художников» (1898 г.) и первая выставка, организованная под названием «Мир искусства» (1899 г.), в которой наряду с русскими художниками при-

нимали участие более 40 живописцев Европы. На этих выставках определилась уже самостоятельная творческая линия ведущих художников. В дальнейшем, из-за отсутствия средств, эта тенденция не была продолжена, и организаторы выставок поставили своей целью собирание под флагом «Мира искусства» молодых художественных сил России. Постепенно круг художников, примыкавших к основному ядру, расширялся. Членами объединения стали А. Головин, И. Билибин, А. Остроумова-Лебедева, Н. Рерих, И. Грабарь, М. Добужинский. К ним присоединились и московские живописцы К. Коровин, М. Нестеров, С. Малютин и др. В выставках активно участвовали М. Врубель и В. Серов.

Однако «Мир искусства» оказался объединением непрочным. У его основателей возникло ощущение, что оно спустя пять-шесть лет уже изживает себя, что начались повторения и «данного» ими «хватит русскому обществу надолго» (*А. Бенуа.* Указ. соч., стр. 51). Немалую роль в распаде «Мира искусства» сыграла и определенная рознь между петербуржцами и москвичами. Последняя самостоятельная выставка «Мира искусства» состоялась в 1903 г. С этого же года художники бывшего объединения выставлялись в «Союзе русских художников». В 1904 г., накануне революции 1905 г., прекратил свое существование и журнал. В дни первой русской революции ряд художников «Мира искусства» принимал участие в издании революционных сатирических журналов — «Жупел» и «Адская почта». В 1910 г. объединение восстановилось под председательством Н. Рериха, но оно уже не представляло собою столь же значительного художественного явления, каким оно было на рубеже XIX—XX вв.

[3] *Буренин Виктор Петрович* (1841—1926) — реакционный журналист, сотрудник газеты «Новое время», после 1917 г белоэмигрант. Резкими выпадами против журнала «Мир искусства» и самого объединения отличались две статьи Буренина в «Новом времени», написанные им в конце 1898 г.— «Новые художественные журналы» (от 20 и 27 ноября).

[4] *Надсон Семен Яковлевич* (1862—1887) — поэт. В конце 1886 г. тяжело больной, умирающий Надсон подвергся глумливым нападкам Буренина в газете «Новое время» (7 ноября 1886 г. и 16 января 1887 г.), вызвавшим возмущение в передовых кругах русского общества. Позднее, подчеркивая реакционный характер деятельности Буренина, большевистская газета «Звезда» (1912, № 4) напоминала читателям, что предсмертные часы Надсона, «этого талантливого, чуткого, рано угасшего поэта были отравлены отвратительной, низкой, подлой травлей газеты «Новое время» (цитируется по вступительной статье Г. А. Бялого к кн.: *С. Я. Надсон.* Полное собрание стихотворений. М.—Л., 1962, стр. 8).

[5] Вероятно, имеется в виду круг художников, участников так называемых «Весенних выставок», устраивавшихся в петербургской Академии художеств с 1897 г.

[6] Письмо из Мюнхена: Зимний сезон в Сецессионе.— «Мир искусства», 1899, т. 1, стр. 22—24.

[7] *Дягилев Сергей Павлович* (1872—1929) — издатель (на средства М. К. Тенишевой и С. И. Мамонтова) и редактор журнала «Мир искусства», художественный критик, устроитель выставок, один из инициаторов объединения «Мир искусства», позднее — организатор «Русских сезонов» в Париже. О многосторонней художественной деятельности С. П. Дягилева см. очерк И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова в кн.: «Валентин Серов...» и монографию М. В. Давыдовой «Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — нач. XX в.» М., 1974.

Дягилев, как и Грабарь, учился на юридическом факультете Петербургского университета, но был курсом моложе.

[8] «Наш мнимый упадок» — название первой части статьи С. П. Дягилева «Сложные вопросы», которой открывался первый номер журнала «Мир искусства» (СПб., 1898/1899. т. 1, № 1—2, стр. 1—16).

[9] *Третьяков Павел Михайлович* (1832—1898) — основатель вместе со своим братом Сергеем Михайловичем Третьяковской галереи. П. М. Третьяков умер 4 декабря 1898 г.

[10] Свадьба Д. Н. Кардовского и *Ольги Людвиговны Делла-Вос* (1874—1952), в то время ученицы Высшего художественного училища Академии художеств, занимавшейся в мастерской И. Е. Репина, состоялась 25 апреля 1899 г. Вскоре после свадьбы Кардовские приехали в Мюнхен и прожили там до весны 1900 г.

[11] *Менцель Адольф Фридрих Эрдман фон* (1815—1905) — немецкий живописец и график. Для художников круга «Мира искусства» Менцель был огромным авторитетом. Бенуа писал в 1931 г. по поводу его известных иллюстраций к «Истории Фридриха Великого» Фр. Куглера: «Имя Менцеля давно стало классическим, но в сущности и сейчас его титанизм, его чудесный дар проникновения, острота его мысли, необъяснимая эрудиция и в то же время его художественность, его вдохновенность остаются без должной оценки даже в Германии...» (Книжная иллюстрация.— В кн.: Александр Бенуа размышляет. М., 1968, стр. 323).

[12] По видимому, художественная лотерея-выставка, о которой идет речь в данном письме, так и не состоялась.

[13] *Вьяна* — ученик Ашбе.

[14] *Маковская-Лукш Елена Константиновна,* живописец и скульптор, дочь живописца К. Е. Маковского, жена австрийского скульптора Рихарда Лукша (р. в 1872); училась сначала в мастерской Репина (с января 1897 г.), принятая в нее помимо классов (*А. Остроумова-Лебедева.* Автобиографические записки. Л., 1935, стр. 126), затем — у Ашбе (с весны того же года).

[15] *Гартман* — ученик Ашбе.

[16] *Паша* — кухарка М. В. Веревкиной.

[17] *Трипольская* (?) *Анна Михайловна* — ученица П. Е. Мясоедова; затем Ашбе (1897—1899).

[18] Лицо не установлено.

[19] *Беклемишев Владимир Александрович* (1861—1920) — скульптор, профессор (с 1894 г.) и ректор Высшего художественного училища Академии художеств (1901—1911 гг.). С. Т. Коненков, бывший некоторое время учеником Беклемишева в Академии художеств (с осени 1899 г.), разочаровавшийся в его системе преподавания, писал, что Беклемишев был «апологетом» «безжизненного классицизма, опирающегося на дотошное копирование натуры» (*С. Коненков.* Мой век. М., 1972, стр. 118).

[20] *Вениг Карл Богданович* (1830—1908) — русский исторический живописец и портретист. Профессор Академии художеств.

[21] *Верещагин Василий Петрович* (1835—1909) — исторический живописец, профессор Академии художеств.

[22] См. комм. 1, 1898 г.

[23] «Новое время», 1899, 18 марта. Указанная статья И. И. Щукина (см. комм. 19, 1896 г.) была написана по поводу второй статьи грабаревской серии «Писем из Мюнхена» — «Фелисьен Ропс» («Мир искусства», 1899, т. 1, № 5, стр. 33—34). В том же году были опубликованы «Ответ г. Жану Броше» Грабаря («Мир искусства», 1899, т. 1, № 10, стр. 116—117), заметка Ф. (Д. Философова) «Рихард Мутер и Жан Броше» (там же, № 9, стр. 99—100) и шутливая редакционная заметка Дягилева (там же, стр. 104).

[24] *Ропс Фелисьен* (1833—1898) — бельгийский живописец, рисовальщик и гравер.

[25] *Марс* — псевдоним французского художника Мориса Бонвуазена (1849—1912), рисовальщика, карикатуриста и гравера. *Трик* — немецкий художник-реставратор.

[26] По-видимому, речь идет о способе связи с Кардовским, уезжавшим после свадьбы в поездку по Европе, через семью его друга Г. Г. Фалька (см. комм. 24, 1898 г.).

[27] *Раутенделейн* — героиня драматической сказки Г. Гауптмана «Потонувший колокол» (1896). Цитируется ее песня из второго действия (в переводе П. Мелковой.— В кн.: *Гергарт Гауптман.* Пьесы, т. 1. М., 1959, стр. 430).

[28] Цитируются слова Вальдшрата, лесного духа, из первого действия «Потонувшего колокола» (в переводе П. Мелковой.— Там же, стр. 385).

[29] Речь идет о романе Л. Н. Толстого «Воскресение» (1899).

[30] *И. Репин.* По адресу «Мира искусства» (письмо в редакцию).— «Нива», 1899, № 15, стр. 298—300. В этом письме Репин заявляет о своем бесповоротном решении устраниться от всякого участия в журнале «Мир искусства». Художник обвиняет журнал в нападках на Верещагина, Айвазовского, Моллера, Флавицкого и др., в дилетантизме, недооценке и отрицании русской художественной школы.

[31] Подразумеваются «Критические очерки» В. Буренина («Новое время», 1899, 26 марта и 16 апреля).

[32] *Васнецов Виктор Михайлович* (1848—1926) — живописец, график, иллюстратор.

Автор картин на исторические, жанровые и сказочные сюжеты. Член ТПХВ (с 1878 г.). Ко времени написания данного письма вышли первые номера журналов «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность», посвященные, несмотря на разницу позиций этих изданий, творчеству В. Васнецова.

[33] *Пюви де Шаванн Пьер* (1824—1898) — французский живописец-монументалист.

[34] Речь идет о намерении организовать свою школу, появившемся у Грабаря после того, как он прервал свои договорные отношения с «Нивой» и остался без гарантированного источника дохода. Из данного письма Кардовскому явствует, что первоначальная идея была в том, чтобы организовать школу, независимую от Ашбе, совместно с Явленским и Кардовским, используя довольно благоприятный момент в связи с закрытием одной из мюнхенских школ (Шмидта и Фера). В «Автомонографии» Грабарь этот факт запамятовал, связав свое более раннее решение прекратить сотрудничество в «Ниве» с наличием дохода от школы (см. комм. 59, 1898 г. и кн. «Моя жизнь», стр. 138).

[35] *Шмидт* — немецкий живописец, профессор Академии искусств в Карлсруэ, вместе с Ф. Фером имел частную школу живописи в Мюнхене.

Фер Фридрих (р. в 1862) — немецкий живописец и гравер, профессор Академии искусств в Карлсруэ.

[36] См. комм. 38, 1897 г.

[37] *Якобидес, Тор* — владельцы частных школ живописи в Мюнхене.

[38] *Кичисты* (от слова «китч» — kitsch — безвкусица) — создатели дешевой продукции, рассчитанной на низкопробный вкус.

[39] *Епишкина Ольга Васильевна* — ученица Ашбе.

[40] Художник говорит здесь о низшей в его представлении категории учеников-дилетантов (с оттенком иронии, например, он упоминает в письме Кардовскому от 16 июля 1899 г. фамилию одной из учениц: «...разные немецкие дамы — Huff и пр.»).

[41] См. комм. 26, 1898 г.

[42] См. комм. 57, 1898 г.

[43] *Сапожников* — ученик Ашбе.

[44] См. письмо Грабаря Борисову-Мусатову от 16 марта 1898 г.

[45] *Барта Эрно* (р. в 1878) — венгерский живописец и график (литограф), ученик Ашбе.

[46] *Шабат* — художница; в 1897—1899 гг. училась в школе Ашбе.

[47] *Мерзон Ольга Марковна* — ученица Ашбе.

[48] *Чацкина* — ученица Ашбе.

[49] *Истопницкая* — ученица Ашбе.

[50] *Хуфф* — ученица Ашбе из Германии.

[51] См. комм. 84. 1898 г. и 1, 1899 г.

[52] Это поручение Дягилева Грабарь выполнил. См.: *И. Грабарь.* Международные выставки. 1. Венеция, 2. Мюнхен. Glastpalast.— «Мир искусства», СПб., 1899, т. 2, стр. 51—57.

[53] Год установлен по почтовому штемпелю (число и месяц неразборчивы). Открытое письмо отправлено из Венеции. Адрес Грабаря в письме указан мюнхенский.

[54] 20 июля 1897 г. В. Э. Борисов-Мусатов писал Грабарю: «В последнее время грезят все Тинторетто и Веронезом. И духом воспрянул... А тут вдруг Вы пишете о Тинторетто. Ну я просто влюбился... Значит о Тинторетто узнали и поколобродили. Мое смутное желание побывать в Италии определилось теперь в ясную решимость, в твердую решимость... Пожить бы там хотелось, и посмотреть, и побродить» (Отдел рукописей ГРМ, ф. 27, д. 16, л. 1—2).

[55] Грабарь, видимо, оговорился, назвав зоолога, специалиста в области энтомологии *Вагнера Николая Петровича* (1829—1907) *Владимиром. В. А. Вагнер* (1849—1934) — тоже зоолог, но работал по проблеме психологии животных.

[56] Подразумевается композитор Вагнер.

[57] *Перикл* (ок. 490—429 до н. э.) — политический деятель древней Греции, глава Афинского демократического государства. При Перикле были созданы выдающиеся произведения архитектуры, к строительству которых он привлек крупнейших зодчих, скульпторов и художников Греции.

[58] *Фидий,* сын Хармида (2-я и 3-я четв. V в. до н. э.) — греческий скульптор, живописец и архитектор.

[59] Художник осуществил свое намерение и спустя некоторое время, параллельно с занятиями живописью, стал посещать Мюнхенский политехникум. К 1901 г. строительный курс политехникума был пройден, но экзамен на звание архитектора Грабарю держать не удалось в связи с отъездом в Россию («Моя жизнь», стр. 132). Дата поступления Грабаря в данный политехникум (1898), названная во вступительном очерке в кн.: *Игорь Грабарь.* О русской архитектуре. М., 1969, стр. 6 — ошибочна.

[60] *Мирон из Элевтер* (сер. V в. до н. э.) — греческий скульптор.

[61] *Поликлет из Аргоса* (2-я пол. V в. до н. э.) — греческий скульптор.

[62] *Котляревский Нестор Александрович* (1864—1925) — историк литературы.

1900

[1] Подразумевается И. И. Щукин.

[2] На Всемирной выставке 1900 г. в Париже были представлены четыре произведения Серова: портрет С. М. Боткиной (1899, ГРМ), «Девочка с персиками» (1887, ГТГ), «Октябрь» (1895, ГТГ), и портрет вел. кн. Павла Александровича (1897, ГТГ). Золотую почетную медаль Серов получил за последнюю вещь.

[3] На Всемирной выставке 1900 г. в Париже экспонировались выполненные Трубецким портреты кн. Л. Голицына (1899, бронза), итальянского художника Дж. Сегантини (1890-е годы) и первый вариант статуэтки «Л. Н. Толстой на лошади» (1900, бронза, ГРМ).

[4] *Малявин Филипп Андреевич* (1869—1940) — живописец, график, рисовальщик, член объединений «Мир искусства» и «Союз русских художников». С 1922 г. жил за границей. На Всемирной выставке 1900 г. в Париже демонстрировались следующие картины Ф. А. Малявина: «Смех» (1899, Международная галерея современного искусства в Венеции), «Крестьянская девушка» (портрет сестры художника, П. А. Малявиной; 1899, ГТГ), «Мужик» (портрет отца художника, А. И. Малявина; 1899, Государственный Музей изобразительных искусств Туркменской ССР в Ашхабаде) и «Крестьянка» (кон. 1890-х годов).

[5] *Коровин Константин Алексеевич* (1861—1939) — живописец и театральный декоратор. Член объединений «Мир искусства» и «Союз русских ходожников». С 1923 г. жил за границей.

Золотую медаль на Всемирной выставке 1900 г. в Париже К. А. Коровин получил за картину «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1888, ГТГ). Вторая отобранная для этой выставки картина — портрет Алябьевой (местонахождение неизвестно) — была повреждена при перевозке в Париж и не экспонировалась («Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания». М., 1963, стр. 506, прим. 93 и 100). Кроме того на Всемирной выставке в Париже по проекту Коровина был построен кустарный павильон России, а также им были написаны панно и фризы в Среднеазиатском, Северном и Сибирском отделах выставки. Работы Коровина были высоко оценены прессой; жюри выставки отметило их еще тремя медалями — золотой за панно Сибирского павильона и двумя серебряными по разделу прикладного искусства (там же, стр. 91—94, 285—290 и 506; «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников», т. 1. Л., 1971, стр. 367—371, комм. 39).

[6] *Мамонтов Савва Иванович* (1841—1918) — строитель Ярославской железной дороги, известный меценат, театральный деятель, хозяин знаменитого «Абрамцева». На Всемирной выставке 1900 г. в Париже демонстрировались изделия его гончарной мастерской (см. комм. 34, 1902 г.), за которые он был награжден золотой медалью («Мир искусства», СПб., 1900, № 15—16, стр. 67).

[7] *Малютин Сергей Васильевич* (1859—1937) — живописец, график, иллюстратор; работал также в области архитектуры, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства. Экспонировался на выставках «Мира искусства», «Союза русских художников» и ТПХВ (с 1915 г.). На Всемирной выставке 1900 г. в Париже

были широко представлены выполненные по эскизам Малютина майолики и деревянные поделки.

[8] *Головин Александр Яковлевич* (1863—1930) — живописец, график, театральный художник. Член объединения «Мир искусства». В 1898 г. ему вместе с К. А. Коровиным было поручено оформление русского кустарного отдела Всемирной выставки 1900 г. в Париже. По словам Головина, Коровин исполнил внешнюю отделку Кустарного павильона, а все остальное — Головин. По отделу прикладного искусства выставки Головин был отмечен золотой медалью, а его майолики, экспонировавшиеся в кустарном отделе,— серебряной («Константин Коровин вспоминает...». М., 1971. Комментарии И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова, стр. 805).

[9] *Маковские* — художники, братья. *Константин Егорович* (1839—1915), живописец, член-учредитель ТПХВ, и *Владимир Егорович* (см. комм. 45, 1891 г.). Но Грабарь подразумевает, по-видимому, лишь одного В. Е. Маковского, и под «tutti quanti» — В. Д. Поленова и В. М. Васнецова. Известно, что все трое отказались, по инициативе Репина, от баллотировки на серебряные медали («Валентин Серов в воспоминаниях...», т. 1, стр. 139—140, комм. 50).

[10] Немало способствовал этому Серов («Валентин Серов...», т. I, стр. 674—675).

[11] Грабарь имеет в виду несколько раз менявшееся место жительства родителей. Детство художника прошло в селе Чертеж — имении его деда, А. И. Добрянского, в Карпатских горах (см. комм. 8, 1894 г.). В 1878 г. его отец Э. И. Грабарь, поселился в Егорьевске (который в данном письме шутливо назван «Ягорием»), в 1882 г. он обосновался с женой в Измаиле (см. прим. 1, 1891 г.) и, наконец, в 1895 г. Э. И. Грабарь получил назначение в Юрьев — на должность помощника проректора Университета («Это была большая радость,— писал И. Э. Грабарь,— ... вся наша семья наконец-то собиралась воедино».— «Моя жизнь», стр. 108—109).

В 1909 г. родители Грабаря приобрели для летнего отдыха на Черноморском побережье, в трех верстах от Адлера, в рассрочку небольшой участок, «под непременным условием немедленной расчистки леса, посадки фруктовых и парковых деревьев, производства дренажных работ и постройки дома». «Собственными усилиями всей семьи — мы в течение ряда лет это одолели. В самом начале построили сараеобразную хибарку, а когда мы с братом стали зарабатывать несколько больше прежнего, мы делали все возможное, чтобы устроить сносной жизнь отца и матери. Позднее я даже выстроил порядочный двухэтажный дом по составленному мною довольно затейливому проекту» («Моя жизнь», стр. 147).

[12] Речь идет о составленном И. Э. Грабарем проекте дома его родителей в Адлере.

[13] На этом письмо обрывается.

1901

[1] *Мазини Анджело* (1845—1926) — итальянский певец, тенор. В 1890-х годах гастролировал в России — в императорских театрах и в частной опере С. И. Мамонтова.

[2] *Иоанн Кронштадтский* (*Сергеев И. Е.*) (1829—1908) — священник Кронштадтского собора, видный член черносотенного «Союза русского народа», считавшийся в кругах придворных «провидцем».

[3] В августе — сентябре 1901 г. Грабарь гостил в подмосковном имении Щербатовых — Наро-Фоминском («Моя жизнь», стр. 148—153).

[4] *В. А. Беклемишев* был назначен ректором Высшего художественного училища Академии художеств.

[5] Об этой серьезной размолвке с друзьями (Веревкиной, Явленским, Кардовским и, вероятно, с некоторыми другими), к которой художник возвращается и в следующем письме Кардовскому, Грабарь рассказывает в своей «Автомонографии»: «Мои занятия историей техники живописи и лабораторные испытания с плавкой смол и исканием новых связующих веществ возбудили среди художников самые разнообразные толки. Из того факта, что я заперся и работал в стороне от всех, даже своих друзей, был сделан вывод, что я явно открыл какой-то невероятный

галисман технический в виде лака или связующего пигменты вещества, которого одного достаточно, чтобы сразу записать замечательные картины. Я всячески это отрицал, ибо я действительно искал, но ничего потрясающего не нашел. Да, кроме того, ко мне был вхож Трейман, живший со мною в одной квартире и также отрицавший факт «открытия». Ему тоже не верили, и между мною и остальными членами кружка наступило временное охлаждение, прошедшее только с годами, когда на моих же этюдах и картинах выяснилось с полной очевидностью, что никакого в них небывалого технического приема не заметно» («Моя жизнь», стр. 142).

[6] По-видимому, Грабарь ошибся, назвав Фетова вместо Треймана. Судя по его письмам В. Э. Грабарю от 24 сентября и 26 ноября 1898 г., в квартире при мастерской Грабаря жил именно Трейман. Треймана же называет художник в приведенном выше отрывке из «Автомонографии» (см. комм. 5, 1901 г.).

1902

[1] Подразумевается выставка «Мира искусства», состоявшаяся в Петербурге с 9 марта по 21 апреля 1902 г.

[2] «Луч солнца» (1901); в 1902 г. приобретен Третьяковской галереей («Моя жизнь», стр. 177).

[3] В состав Комиссии или Совета Московской городской художественной галереи П. и С. Третьяковых, учрежденного в 1899 г., после смерти П. М. Третьякова, входили: городской голова Москвы (1897—1905) князь В. М. Голицын, банкир и коллекционер И. Е. Цветков, дочь П. М. Третьякова А. П. Боткина, художники В. А. Серов и И. С. Остроухов. Грабарь явно имел в виду трех последних, так как А. П. Боткина в Совете выступала на стороне Серова и Остроухова против консервативно настроенных Голицына и Цветкова.

[4] *Боткин Михаил Петрович* (1839—1914) — художник, академик живописи, коллекционер, автор картин религиозного содержания. По словам Грабаря, Боткин «был одной из самых ярких фигур старой Академии, сохранившей влияние в различных художественных организациях Петербурга и после реформы Академии, хотя сам он в Академию не попал. Бездарный художник, не умевший ни рисовать, ни писать, он, благодаря своему богатству и связям.., всегда и всюду выдвигался на первое место. Он был бессменным членом всевозможных жюри, тормозя дело пополнения музеев произведениями хороших художников» («Моя жизнь», стр. 182).

[5] *Бенуа Альберт Николаевич* (1852—1936) — брат художника А. Н. Бенуа, архитектор, академик акварельной живописи (с 1885 г.), член Совета Академии художеств (с 1895 г.), член-учредитель Общества акварелистов.

[6] «Уголок усадьбы» (1901; вариант этюда «Луч солнца») был куплен С. Т. Морозовым; ныне — в Смоленском областном музее изобразительных и прикладных искусств. «Балюстрада» (1901) была приобретена И. А. Морозовым; ныне — в Государственном Музее изобразительных искусств в Нижнем Тагиле. В «Автомонографии» Грабарь упоминает также «маленький этюд служительского флигеля», проданный им. П. П. Перцову («Моя жизнь», стр. 177).

[7] «Подмосковная усадьба» (1901), по описанию Грабаря, представляла собой «угол большого дома с балконом, заросшим диким красным виноградом» («Моя жизнь» стр. 177). Ныне, под названием «Золотые листья»,— в Башкирском художественном музее им. М. В. Нестерова в Уфе.

[8] *С. А. Щербатов,* см. комм. 91, 1898 г.

[9] *Щербатов Александр Алексеевич,* князь — отец С. А. Щербатова.

[10] В «Автомонографии» Грабарь говорит о 8 этюдах, отправленных в Петербург на выставку «Мир искусства» (см. их описание в кн.: «Моя жизнь», стр. 148—153). В каталоге выставки, устроенной в Петербурге, значатся 9 вещей Грабаря: «Этюд», «Старый балкон», «Балюстрада», «Женская голова», «Золотые листья», «Подмосковная усадьба», «Фабрика под Москвой», «Фабрика в Петербурге» и «Луч солнца» («Каталог четвертой выставки картин журнала «Мир искусства» в залах Пассажа». СПб., 1902, № 81—89). На той же выставке, переведенной в ноябре 1902 г. в Москву, было представлено 10 картин Грабаря: первые 7 вещей с петербургской выставки, затем «Уголок усадьбы» (вариант этюда «Луч солнца»), «Белая

ночь» и «Городок на Северной Двине» («Каталог выставки картин журнала «Мир искусства». М., 1902, № 104—113).

[11] Объединение «Мир искусства».

[12] *Пастернак Леонид Осипович* (1862—1945) — живописец, рисовальщик, иллюстратор.

[13] *Мекк Владимир Владимирович фон* (1877—1932) — сын крупного промышленника. Коллекционер, собирал произведения русской живописи кон. XIX — нач. XX в. По словам современников, обладал тонким художественным вкусом (*С. Щербатов.* Художник в ушедшей России, стр. 148). По своим художественным симпатиям был близок к кругу художников «Мира искусства». Принимал деятельное участие в организации выставок «Мира искусства». В качестве заведующего «благотворительными учреждениями вел. кн. Елизаветы Федоровны» участвовал в постройке церкви Марфо-Мариинской обители (1908—1912; Москва, ул. Ордынка), которая, по его совету, была поручена академику архитектуры А. В. Щусеву; член комитета посмертной выставки В. А. Серова.

Заказ на строительство дома В. В. фон Мекка, который Грабарь рассчитывал получить, не состоялся.

[14] Речь идет о выставке «Современное искусство», организованной «Миром искусства» по инициативе Грабаря и при материальной поддержке С. А. Щербатова и В. В. фон Мекка (*Ив. Л-ский.* Постоянная выставка современного искусства.—«Архитектурный музей», 1902, вып. 6, стр. 70).

«Зимою 1901/1902 года,— вспоминает Грабарь,— Щербатов со своим другом В. В. фон Мекком задумал организовать нечто вроде постоянной выставки картин, мебели, ценных [целых] архитектурных интерьеров и прикладного искусства. Они обратились ко мне, прося меня стать во главе этого предприятия, на которое они смотрели как на среднее между чисто меценатским и коммерческим. К сожалению, ... мы создали предприятие недостаточно жизнеспособное и прежде всего далекое от принципа хотя бы частичной самоокупаемости... В это увлекательное дело впряглись все мы: Бенуа, Лансере, Бакст, Константин Коровин, А. Я. Головин и я. Приняли творческое участие и «хозяева»— Щербатов и Мекк, интересовавшиеся прикладным искусством, главным образом дамскими нарядами, которые сами сочиняли и комбинировали. Бенуа и Лансере сделали проект стильной гостиной, Бакст — очаровательного будуара, Коровин — комнаты, построенной на мотиве зеленой ржи и васильков, Головин — русского терема, резного из дерева. Я взял то, что осталось незанятым: главный вход с лестницей и голландские печи. Последние не должны были отнимать места на стенах, нужного для картин, почему надо было придумать печки приниженного типа, печки-лежанки, вернее, печки-полки, на которых можно было бы расставлять предметы декоративного искусства. При этом печи и сами должны были быть декоративными, но в то же время и греть. Пришлось долго придумывать систему рациональных дымовых оборотов. В течение всего лета шли работы по реализации проектов в натуре. 〈...〉 Щербатов с Мекком сделали комнату на мотив павлиньего пера» («Моя жизнь», стр. 184—185).

Выставка сначала имела успех, тем более, что по приглашению ее организаторов на ней была развернута экспозиция изделий известного французского ювелира Р. Лялика, быстро раскупленных «петербургскими и московскими модницами». Однако конец ее был печальным. «...Не было получено,— писал Грабарь,— ни одного заказа на обстановку, и не только целая комната, но и отдельные стулья не были заказаны... Комнату Бенуа и Лансере, а также будуар Бакста Щербатов перевез к себе в Москву, в дом, выстроенный им вскоре по проекту А. И. Таманова на Новинском бульваре, а остальное разошлось по рукам, кому что» («Моя жизнь», стр. 187; см. также комм. 17, 1904 г.). Необходимо отметить, что выставка «Современное искусство» все же оставила заметный след в истории русской художественной культуры того времени, так как она явилась одной из первых попыток в России привлечь в художественную промышленность настоящих, больших художников.

[15] *Липгардт Эрнест Карлович* (1847—1925) — живописец, академик живописи, хранитель Эрмитажа.

[16] Данное письмо позволяет отметить время зарождения у Грабаря первой идеи «Истории русского искусства». На нее навел художника издатель «Нивы» А. Ф. Маркс, решивший, видимо, возобновить литературные взаимоотношения с Грабарем и сделавший ему предложение переработать «Историю искусства» П. П. Гнедича (СПб., 1855). Как известно, Грабарь отказался, «указав Марксу на неприличие самой мысли перекраивать ... Гнедича», после чего Маркс предложил ему «взяться за написание новой истории» («Моя жизнь», стр. 180—181).

[17] Примечательно, что уже в 1902 г. в «условиях», на которых Грабарь согласился «взяться» за работу над этим изданием, были сформулированы основные принципы, впоследствии положенные в основу известной многотомной «Истории русского искусства» И. Э. Грабаря (М., Кнебель, 1910—1916): 1) ограничение труда историей только русского искусства и 2) коллективный характер труда, объединяемого общим редактированием Грабаря, на основе разработанного им плана, и включающего архитектуру, скульптуру, живопись и прикладное искусство («Моя жизнь», стр. 181). Восприятие истории искусства в тесной взаимосвязи с историей культуры определилось в мировоззрении Грабаря, как видно из текста данного письма, тоже задолго до начала работы над будущей «Историей русского искусства».

Замысел «Истории русского искусства» и методология ее разработки немедленно стали предметом обсуждения в среде «Мира искусства». «Здесь затевается грандиозное предприятие,— писал А. Н. Бенуа С. П. Яремичу 24 мая 1902 г.— Колоссальная история русского искусства отдельными очерками-томами. Издатель-заказчик Маркс. Руководитель — Вы должно быть уже догадались — Грабарь. Но покамест это в большом секрете.— На Вас рассчитывают в сильнейшей степени, и, кажется, по отделу злополучных и, столь Вам надоевших киевлян, древностей.— Затея симпатичная, в то же время по серьезности своей несколько ужасающая. Если бы я взял на себя архитектуру и скульптуру в XVIII в., пришлось бы снова рыться в архивах, во всяческой печальной ерунде, и это черт знает как тоскливо. Философов настаивает, чтобы как можно больше места было уделено истории культуры, и я с ним вполне согласен, т. к. хотя у нас и не было живой связи между общей культурой и искусством, тем не менее большинство наших художественных памятников имеют скорее культурно-исторический, нежели художественный интерес» (Архив Государственного Эрмитажа, ф. 5, д. 208, л. 9—10).

[18] Имеется в виду дом родителей Грабаря в Адлере (см. комм. 11, 1900 г.).

[19] Выставка «Современное искусство».

[20] Возможно, речь идет о портрете В. Э. Грабаря, выполненном И. Э. Грабарем в Юрьеве в октябре 1901 г., либо — написанном тогда же, но оставшимся незаконченным портрете его матери («Моя жизнь», стр. 153). Однако в письме художника В. Э. Грабарю от 3 июля 1902 г. (не публикуется; Отдел рукописей ГБЛ, ф. 376) упоминается накладная на получение «моего» портрета, что наводит на мысль об отправке И. Э. Грабарем родителям своего автопортрета, может быть, того самого, который был им осуществлен в 1897 г. и который поныне находится в семье художника.

[21] Письмо датируется на основании упоминания в нем поездки Грабаря на Север и однодневной остановки его в Петербурге. Из письма художника В. Э. Грабарю от 27 июля 1902 г., отправленного из Петербурга (не публикуется; отдел рукописей ГБЛ, ф. 376), явствует, что в этот день он намеревался выехать в Вологду — через Москву и Ярославль.

[22] *Бенуа Александр Николаевич* (1870—1960) — живописец, график, рисовальщик, иллюстратор, театральный художник, художественный критик и историк искусства. Сын петербургского архитектора Н. Л. Бенуа. Один из основателей объединения «Мир искусства» и с 1901 г. редактор (вместе с С. П. Дягилевым) одноименного журнала. Автор многих капитальных трудов по истории русской и европейской живописи, а также огромного количества статей по живописи, архитектуре, музыке и театру. Участвовал в ряде постановок в крупнейших петербургских театрах, в московском Художественном и в «Русских сезонах» Дягилева. Его иллюстрации к «Медному всаднику» Пушкина являлись, по выражению Грабаря, «сверкающей жемчужиной во всем его творчестве». Позднее оформлял спектакли в Большой опере в Париже, в миланском театре «Ла Скала» и мн. др.

В предреволюционные годы Бенуа был вице-председателем основанного в 1911 г. «Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины», с 1918 г.— членом Коллегии по делам музеев при Народном комиссариате просвещения. В 1918—1926 гг. он являлся главным хранителем художественной галереи Государственного Эрмитажа (*А. Бенуа.* Для Третьяковской галереи.— «Александр Бенуа размышляет...». М., 1968, стр. 44—46). С 1926 г. жил в Париже.

Грабарь подчеркивал в своей «Автомонографии», что Бенуа был центральной фигурой «Мира искусства». «Он мне сразу страшно понравился,— рассказывал художник,— больше всех, и это мое первое впечатление сохранилось у меня вслед за тем на всю жизнь. Помимо большого ума, исключительной даровитости и чрезвычайной разносторонности, он был искренен и честен... У Бенуа много страстей, но из них самая большая — страсть к искусству, а в области искусства, пожалуй, к театру... Театр он любит с детства, любит беззаветно, беспредельно, готовый отдать ему себя в любую минуту, забыть для него все на свете. Он самый театральный человек, какого я в жизни встречал, не менее театральный, чем сам Станиславский, чем Мейерхольд, но театральный в широчайшем и глубочайшем значении этого слова... Его день был в течение всей жизни до отказа заполнен разными неотложными и всегда срочными делами: литературными, театральными, художественными, чтением, общественными нагрузками — устройством выставок, собраниями, заседаниями, спектаклями, концертами.

Обладая литературным талантом, он писал легко и занимательно, хотя в своих критических суждениях не всегда бывал беспристрастен... Его дополнительная статья к «Истории живописи XIX века» Мутера была целым откровением для русского общества конца 90-х годов и прежде всего для русских художников... Бенуа — блестящий рисовальщик, но рисовальщик не породы Гольбейнов, Энгров, Брюлловых или Дега, а скорее породы Домье, Менцелей и еще больше — Сент-Обенов. Он рисовальщик-изобретатель, рисовальщик-импровизатор. Ему стоит взять лист бумаги, чтобы вмиг заполнить его композицией на любую тему, всегда свободной, непрерывно льющейся и всегда имеющей нечто от заражающего и веселого духа барокко. Барокко и есть его самая настоящая стихия, унаследованная им от отца, такого же бесконечно изобретательного рисовальщика, и деда-архитектора Кавоса, а от него — от венецианцев XVIII века» («Моя жизнь», стр. 159—161).

[23] По-видимому, речь идет о статье Грабаря «По Европе. Письма о современном искусстве», предназначавшейся для журнала «Мир искусства» (см. «Мир искусства», т. 7, 1902, № 4, стр. 74—78, № 5—6, стр. 92—95) и переданной А. Н. Бенуа.

[24] Поездка на Чудское озеро, в Псков, Старую Руссу, на озеро Ильмень и в Новгород была осуществлена Грабарем в июле 1902 г. из Юрьева (она упоминается в письмах художника В. Э. Грабарю от 1, 3 и 27 июля 1902 г.; последние два — не публикуются; Отдел рукописей ГБЛ, ф. 376).

[25] В «Автомонографии» Грабарь указывает несколько более позднее время своего отъезда на Север — вторую половину августа («Моя жизнь», стр. 185), что вполне согласуется с помеченной выше датой однодневного пребывания Грабаря в Петербурге при переводе ее на «новый стиль»— 9 августа.

[26] *Бенуа (урожд. Кинд) Анна Карловна* (ум. в 1952 г.) — жена А. Н. Бенуа.

[27] Подразумевается, очевидно, двоюродный брат Бенуа — художник *Е. Е. Лансере*, совершивший в 1902 г. совместно с архитектором Л. Н. Бенуа поездку в Забайкалье, Маньчжурию и Японию.

[28] В мастерской *Н. Ф. Свирского* изготавливалась по рисункам Бенуа и Лансере мебель столовой для выставки «Современное искусство». Технической стороной устройства выставки ведал инженер *Сергей Филиппович Собин* («Мир искусства», 1902, т. 2, Хроника, стр. 35).

[29] Выставка «Современное искусство» размещалась в доме № 33 по Морской ул., где летом 1902 г. велись отделочные работы.

[30] Иванов — вероятно, производитель работ.

[31] Судя по почтовому штемпелю на конверте, письмо отправлено из Вологды 11 августа 1902 г.

[32] Поездка Грабаря на Север началась в Вологде, откуда он направился на пароходе по Сухоне в Великий Устюг, потом по Вычегде — в Сольвычегодск, затем художник спустился по Сев. Двине к Архангельску на лодке, специально приобретенной для этой поездки. «Путешествие,— писал впоследствии Грабарь,— вышло на славу: не говоря уже о том, что лучшего отдыха и выдумать было нельзя, я беспрестанно обмерял и снимал деревянные церкви, снаружи и внутри, делая выписки из клировых ведомостей о датах их построения, снимая иконы, утварь, шитье, а также интересные древние избы» («Моя жизнь», стр. 186).

[33] *Якунчикова Мария Федоровна* (1864—1962) — известная деятельница в области народных художественных промыслов — вышивки, плетения кружев, резьбы по дереву. Среди художников «Мира искусства» пользовалась большим уважением. Грабарь характеризовал ее как женщину «талантливую, разбиравшуюся в искусстве и умевшую отличать подлинное от фальшивого, серьезное от пошлого» («Моя жизнь», стр. 149).

Летом 1902 г. М. Ф. Якунчикова жила в селе Наро-Фоминском, в имении своего свекра В. И. Якунчикова, поблизости от принадлежавшей ему Воскресенской мануфактуры. Учитывая, что данное письмо Грабаря адресовано В. В. Мекку — одному из «хозяев» выставки «Современное искусство», можно предполагать, что переговоры художника с Якунчиковой касались ее участия в этой выставке, вероятно, осуществления под ее руководством деревянной резьбы для декорирования некоторых комнат и мебели.

[34] По воспоминаниям К. А. Коровина, С. И. Мамонтов «увлекался керамикой. В Абрамцеве была мастерская, где он лепил вазы, украшая их скульптурой, разнообразнейшей фантастикой» (*К. Коровин.* Савва Иванович Мамонтов.— В сб.: «Константин Коровин вспоминает ...» стр. 245). В Москве, за Бутырской заставой у Мамонтова был керамический завод, заменивший в 1896 г. Абрамцевскую гончарную мастерскую. Здесь были созданы многие знаменитые майолики Врубеля. Здесь же работали А. Головин, А. Матвеев, П. Кузнецов. Технической стороной дела руководил «очень талантливый и знающий мастер» Петр Кузьмич Ваулин.

[35] Речь идет о разрешении на производство исследования и обмеров памятников архитектуры во время поездки на Север.

[36] *Карпинский Петр Ильич* — секретарь выставки «36-ти», помощник Грабаря по организации экспозиции выставки «Современное искусство».

[37] *Сомов Константин Андреевич* (1869—1939) — живописец, график, член объединения «Мир искусства». С 1924 г. жил в Париже.

Грабарь необычайно высоко ценил живопись Сомова. Он писал в 1910 г., что «Сомова только по непонятному недоразумению, только в силу необычайной новизны его художественных приемов упрекали в склонности к вычурному... Сомов — один из наиболее умелых современных художников, владеющий не поверхностным щегольством кисти, а тем настоящим мастерством, которое дается только после долгого и глубокого изучения природы, и простота его сознательна и симпатична... Во всех его «Прогулках», «Радугах», «Деревенских домах», «Августах» есть чувство невыразимой грусти, слышится отчаянное усилие уйти от всего великолепия современности и чудится тоска по убогому, но милому прошлому. Эта изящная грусть его картин и придает им особое, несравненное очарование и какую-то странную загадочность, роднящую их с самыми большими произведениями старого искусства и превращающую даже небольшие безделки Сомова в значительные художественные создания». «Сомов является лучшим портретистом последних десятилетий,— подчеркивал Грабарь,— и если он не такой живописец, как Серов, то во всяком случае он не менее метко, а часто и более проникновенно схватывает характер человека...» («Введение».—«История русского искусства», т. 1. М., [1910], стр. 105—106).

[38] Издание не было осуществлено.

[39] Письмо написано на бланке выставки «Современное искусство»: «L'Art moderne entreprise artistique»; имеет карандашную пометку «1902», сделанную, вероятно, А. Н. Бенуа. Ему же, очевидно, принадлежит и набросок контуров какого-то лица — поверх строчек письма.

[40] Речь идет о художественной выставке «Мира искусства», открытой 16 ноября 1902 г., которая впервые после Петербурга устраивалась в Москве «как противовес чисто московской выставке «36-ти»» («Моя жизнь», стр. 187). О представленных на ней произведениях Грабаря см. комм. 10, 1902 г.

[41] Часть мебели для выставки «Современное искусство» выполнялась в столярной мастерской Кудряшова (в Академии художеств).

[42] *Добужинский Мстислав Валерьянович* (1875—1967) — живописец, график, художник театра, один из основных членов «Мира искусства».

Грабаря и Добужинского связывала многолетняя дружба. Добужинский пользовался уроками и советами Грабаря в Мюнхене. Впоследствии Добужинский писал Грабарю, что сознает влияние, которое на него оказывал художник, и добавлял: «Вы были моим первым учителем, и этого я никогда не забываю» (письмо Добужинского Грабарю от 5 января 1909 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Добужинский искренно ценил мнение Грабаря о его произведениях. «Я очень дорожу Вашими суждениями,— говорил Добужинский,— и мне было интересно прочитать, что Вы написали про «Стар[инный] театр». Вы — единственный сказали правду, декорации действительно вышли плохи — все были загипнотизированы самой чудесной Пастурелью и простили это. Мне было совестно несколько слушать одни восхищения, но до конца я не верю. Я сам все же знаю, что плохо. И Вам очень благодарен. Идею декорации я буду защищать, но исполнил не я, я немного подправлял (1-й опыт), вышло сладко, бледно и компромиссно» (Письмо Добужинского Грабарю от 5 мая 1908 г., там же).

[43] Речь идет, по-видимому, о намерении Бенуа заказать Добужинскому несколько графических работ для своих изданий и журнала «Мир искусства». Добужинский выполнил титульный лист в книге А. Н. Бенуа «Русская школа живописи» (СПб., 1904) и заставки для «Мира искусства» (1903, т. X, № 9).

[44] *Добужинская Елизавета Осиповна* — жена М. В. Добужинского.

1903

[1] Грабарь имеет в виду «Союз русских художников». «Союз» возник в 1903 г. в результате объединения художников «Мира искусства» с группой молодых художников, бывших членов Товарищества передвижных художественных выставок— для устройства общих выставок.

Начало совместному выступлению этих достаточно разнородных групп было положено еще в декабре 1901 г., первой «Выставкой 36 художников», имевшей очень большой успех. За ней, в декабре 1902 г., последовала вторая выставка «36-ти» (фактически в ней участвовало меньше художников), в которой, однако, ряд «мирискусников» — А. Бенуа, А. Остроумова-Лебедева, Е. Лансере, К. Сомов, В. Серов и А. Голубкина не участвовали, что, естественно, повлияло в определенной степени на качественный уровень выставки, хотя она и имела немалое художественное значение. По инициативе московских художников, стремившихся к объединению с художниками «Мира искусства», и был основан «Союз русских художников», призванный сплотить «молодых, но уже вполне квалифицированных художников», не желавших быть сочленами Товарищества передвижников, а к «местному» Московскому товариществу относившихся несколько свысока» (*А. А. Сидоров.* Творчество старших мастеров и «Союз русских художников».— «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1907)», кн. 2. М., 1969, стр. 54).

Однако с самого момента основания «Союза», уже в процессе выработки его устава, обсуждавшегося отдельно в Москве и отдельно в Петербурге, наметились разногласия между его московской и петербургской группами. Они объяснялись, главным образом, различием творческих направлений, так как к петербуржцам принадлежали большей частью члены «Мира искусства», а среди москвичей, напротив, большинство составляли бывшие передвижники. Постепенно нарастая, эти разногласия в 1910 г. привели к расколу. Из «Союза» вышла группа петербургских художников и часть московских, организовавших новый «Мир искус-

ства». За время своего существования (1903—1923) «Союз русских художников» устроил 18 выставок в Москве, Петербурге, Киеве и Казани.

[2] «Общество поощрения художеств» основано в Петербурге в 1821 г. с целью поощрения и помощи художникам и содействия развитию искусства. В функции Общества входило устройство выставок, организация конкурсов, субсидирование поездок художников за границу, содействие продаже их произведений и пр. При Обществе имелась Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих (с 1857 г.).

[3] *Нечаев-Мальцев Юрий Степанович* (1834—1913) — владелец стекольного завода в Гусь-Хрустальном Владимирской губернии, вице-президент Общества поощрения художеств, почетный член Академии художеств (с 1902 г.). В 1898—1912 гг. вложил значительные средства в постройку Музея изящных искусств имени имп. Александра III в Москве (ныне — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

[4] *Кривошеин Александр Васильевич* (1853—1923) — юрист.

[5] Ул. Петровка, д. 15 (угол Петровки и Столешникова пер.).

[6] См. комм. 52, 1897 г. Браз участвовал в выставках «Мира искусства» и был одним из учредителей «Союза русских художников» из петербуржцев. Имел собственную студию. Ученицей Браза была Г. Л. Гиршман. По ее воспоминаниям, Браз первый обратил ее внимание на новое движение в живописи и «ознакомил с исканиями «Мира искусства»» (*Г. Л. Гиршман.* Мои воспоминания о В. А. Серове.—«Валентин Серов...», т. 2, стр. 326).

[7] *Рерих Николай Константинович* (1874—1947) — живописец, археолог, историк искусства. Член объединения «Мир искусства» (с 1910 г. его председатель). С 1918 г. жил за границей — в Скандинавии, Англии, США, затем в Индии.

[8] См. комм. 4, 1900 г. Грабарь познакомился и подружился с Малявиным в Академии художеств, оба занимались в мастерской И. Е. Репина. Во «Введении» в «Историю русского искусства» — в разделе, посвященном современной живописи,— Грабарь особо остановился на характеристике Малявина как одного из живописцев, «которые в противовес художникам, исповедовавшим культ линий и форм, решились сосредоточить все свои помыслы на самой живописи». «Его «мужики» и «бабы», по словам Грабаря, не просто портреты и этюды и даже не характеры только и не типы, а целый мир, совсем особенный, никем до него не замеченный, им одним высмотренный. Он воплотил его в странных образах, сотканных из элементов до жуткости реальных, почти осязательных и в то же время фантастических, превращающих «девок» и «баб» в каких-то загадочных, сверкающих необыкновенными красками фей» («История русского искусства», т. I. М., Кнебель, [1910], стр. 1).

[9] Судя по письмам Грабаря брату от 24 июня и 13 июля 1903 г., художник гостил у Малявина в его имении (близ станции Пущино, Рязанско-Уральской жел. дор.— в Затишьевской волости, Рязанской губернии) около двух недель. Эти же письма позволяют точно датировать данное письмо Грабаря Малявину. Это письмо, не имеющее точной даты в рукописи, впервые опубликовала О. А. Живова, ошибочно отнеся его к 1904 г., что привело и к неверной трактовке высказывания Грабаря (см.: *О. Живова.* Филипп Андреевич Малявин. 1869—1940. Жизнь и творчество, стр. 230 и 253, прим. 32).

[10] *Малявина Наталья Николаевна* — жена Ф. А. Малявина.

[11] «Kunst und Künstler», Berlin, 1902—1933; ежемесячный журнал изобразительного искусства и художественной промышленности. Издатель Бруно Кассирер (1872—1924), редакторы: с 1902 г.— Э. Хейльбут, с 1905 г.— Карл Шеффлер (р. в 1868 г.).

[12] *Хейльбут Эмиль* (1861—1919) — немецкий художественный критик, первый редактор журнала «Kunst und Künstler», до этого был сотрудником журнала «Kunst für Alle» и берлинской антиправительственной газеты «Zukunft» («Будущее»).

[13] Берлинский Сецессион основан в 1899 г. художником М. Либерманом (1847—1935); в 1906 г. разделился на два объединения: «Свободный Сецессион», руководителем которого остался Либерман, и «Новый Берлинский Сецессион», возглавляемый художником Л. Коринтом (1858—1925).

На выставке берлинского Сецессиона 1903 г. экспонировалась картина Ф. А. Малявина «Смех» (1899), которую Грабарь называет «Венецианскими бабами»; перед этим, в 1901 г., она демонстрировалась на IV Международной выставке в Венеции, где была приобретена венецианской Международной галереей современного искусства.

[14] *E. Heilbut.* Die Ausstellung der Berliner Sezession.— «Kunst und Künstler», 1902/1903, Bd. 1, N 8, S. 297—311 (о Малявине — S. 304—305).

[15] По-видимому, Грабарь не раз писал нечто подобное Малявину. Сохранилось письмо художника Грабарю от 9 августа 1903 г., написанное в ответ на какие-то не дошедшие до нас письма, в котором он замечает: «Что же касается того, что меня где-то неприлично ругнули, то я этому никакого значения не придаю. Меня выбрали членом Сецессиона, и это лучшая оценка моих работ немцами. Моя философия: как хорошо ни напиши, а моськи всегда найдутся...» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[16] *Кудрявский Дмитрий Николаевич* (1867—1920) — филолог, профессор Юрьевского университета (кафедра немецкого и сравнительного языкознания).

[17] *Зееманн Э. А.*— глава издательства Verlagsbuchhandlung в Лейпциге.

[18] *I. Grabar.* Constantin Somoff.— «Bildende Kunst», Leipzig, 1903, Juli.

[19] По-видимому, подразумевается кн.: *L. Hevesi.* Österreichische Kunst im XIX. Jahrhundert. Leipzig, Seemann, 1903.

[20] *Эльва* — город близ Тарту (Юрьева) в Эстонской ССР.

[21] Публикуемые выдержки из письма художника В. Э. Грабарю от 13 июля 1903 г. позволяют уточнить время его поездок к Малявину в Пущино и к Писаревым в Турово (ср. «Моя жизнь», стр. 191—193). *Писаревы* — семья лицейского товарища Грабаря, Владимира Николаевича Писарева, состоявшая из трех братьев и сестры. Усадьба Писаревых находилась в селе Турово, у впадения в Оку реки Лопасни (ныне Серпуховского района Московской области).

[22] *Моне Клод* (1840—1926) — французский живописец.

[23] Подразумевается фасад строившегося в Адлере по проекту Грабаря дома его родителей.

[24] Письмо без даты, на бланке «L'Art moderne» (выставки «Современное искусство»); на конверте пометка карандашом, сделанная, по-видимому, Бенуа,— 1903 г.

[25] Лицо не установлено.

[26] Портрет А. Н. Бенуа (уголь, цв. и граф. карандаш, акварель и белила), выполненный К. А. Сомовым в 1895 г. (ГРМ).

[27] Портрет А. К. Бенуа, жены художника, выполненный К. А. Сомовым в 1896 г. (ГРМ).

[28] *Николаевский Ф. Л.*— художник-фотограф.

[29] Фотографии обоих портретов предназначались для воспроизведения их в альбоме «Константин Сомов» (СПб., 1903), готовившемся к изданию под редакцией Грабаря, по заказу С. А. Щербатова и В. В. Мекка.

1904

[1] *Мещерин Николай Васильевич* (1864—1916) — живописец, участник выставок ТПХВ (1900—1904), «36-ти» и «Союза русских художников». Грабарь отмечал, что пейзажи Мещерина выделялись «среди общелевитановского направления москвичей», отличаясь «живописной свободой и тонким чутьем цвета» («Моя жизнь», стр. 197).

Н. В. Мещерин, сын основателя Даниловской мануфактуры, был, как вспоминает художник, «по заведенному в купечестве обычаю главным хозяином имения [Дугино]. Оно было невелико и не приносило никаких доходов, а напротив, требовало постоянных вложений в садовую и огородную культуру, на содержание всех его обитателей и удовлетворение их прихотей» (там же, стр. 198—199).

[2] *Богданов-Бельский Николай Петрович* (1868—1945) — живописец и рисовальщик. Член ТПХВ (с 1895 г.), председатель Общества им. Куинджи (1909—1921). С 1921 г. жил в Латвии.

[3] Первая выставка «Союза русских художников» в Москве (22 декабря 1903 — 8 января 1904). На ней экспонировалось 5 вещей Грабаря, написанных в 1903 г.: «Балкон старого дома», «Зимний вечер» (под названием «Этюд», ГРМ), «Сентябрьский снег» (ГТГ), «Последние лучи», «Сентябрь».

[4] По-видимому, именно об этой усадьбе упомянул Грабарь в «Автомонографии»: «Писал я еще усадьбу Бенкендорфов, позднее Алексеевых, красивый стройный дом с колоннами, окруженный со всех сторон столетними аллеями. Увлекло сочетание белого дома с белым небом и белым снегом при темных деревьях. Где эта картина сейчас — не знаю. В конце марта я еще раз ее писал» («Моя жизнь», стр. 200).

[5] *Трояновский Иван Иванович* (1855—1928) — врач, коллекционер. По словам Грабаря, был «страстным собирателем картин новых русских художников», но «не богат» и покупал произведения живописи и графики «только из своих врачебных заработков» («Моя жизнь», стр. 195). В среде художников пользовался большим уважением. Был в дружеских отношениях со многими выдающимися деятелями русской культуры — И. И. Левитаном, А. П. Чеховым, В. А. Серовым и мн. др. С Трояновским и его семьей Грабарь был связан прочной дружбой, часто и подолгу жил у гостеприимного доктора в Филипповском переулке (с 1903 г.) и позднее в Скатертном пер., во время своих наездов в Москву (там же, стр. 196).

И. И. Трояновскому Грабарь подарил два этюда, бывшие на выставке «Союза русских художников»,—«Зимний вечер» и «Сентябрь» («Моя жизнь», стр. 196 и 337). Картина «Последние лучи» была куплена архитектором Ф. О. Шехтелем. До этого были приобретены В. О. Гиршманом «Сентябрьский снег» и «Балкон старого дома» Р. Д. Востряковым. Указание Грабаря о возможном приобретении Третьяковской галереей трех вещей с выставки «Союза русских художников»— ошибочно.

[6] Грабарь подразумевает этюд «В начале марта» (см. *С. Глаголь и И. Грабарь*. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М., [1913], стр. 113). Однако это был лишь один из последних этюдов Левитана. Свой последний этюд художник выполнил в апреле 1900 г.— «Ранняя весна. Ботанический сад» (см. *А. Шапиро*. Летопись жизни Левитана.— В кн.: Исаак Ильич Левитан. Документы, материалы, библиография, под ред. А. А. Федорова-Давыдова. М., 1966, стр. 67).

[7] *Яремич Степан Петрович* (1869—1939) — живописец, акварелист, иллюстратор, историк искусства и художественный критик, коллекционер, музейный деятель. Член объединения «Мир искусства». Преподавал в рисовальной школе Общества поощрения художеств (с 1913 г.). В советские годы — научный сотрудник Государственного Эрмитажа.

[8] Возможно, подразумеваются меблированные комнаты «Княжий двор» (Волхонка, д. 14), где останавливались многие деятели искусства.

[9] Речь идет о статье С. П. Яремича «Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве» («Мир искусства», 1903, т. 10, стр. 188—190), в которой он упрекает В. М. Васнецова в подражании Врубелю: «Роспись Виктора Васнецова во Владимирском соборе является подражанием Врубелю, только разжиженным и обесцвеченным. Не будь Врубеля, стиль Владимирского собора остался бы целиком Солнцевским, даже без того обманчивого отпечатка твердости, который Васнецову дало изучение Кирилловских фресок, что, между прочим, видно по вялому, бесхарактерному эскизу богоматери, исполненному до знакомства с произведениями Врубеля». Далее Яремич развивал мысль о бесплодности «всяких попыток возродить византийский и древнерусский стиль», не называя имен, но с явным намеком на творчество В. М. Васнецова.

В данном письме Грабарь по-дружески предупреждает Яремича о своем намерении выступить на страницах «Мира искусства» в защиту Васнецова. «Письмо в редакцию», в котором Грабарь писал, что «фрески Виктора Васнецова могут нравиться или не нравиться, но с Врубелем они решительно ничего общего не имеют, и поднимать вопрос о каком-то неудавшемся позаимствовании несколько странно», было опубликовано в журнале «Мир искусства» (1904, т. 11, Хроника, стр. 50—51). Оно привело к своеобразной полемике между Яремичем и Грабарем (см. письмо Грабаря Яремичу от 6 марта 1904 г. и комм. 18, 1904 г.).

[10] Этюд Яремича не выяснен. Пейзаж экспонировался на первой выставке «Союза русских художников» в Москве.

[11] *Хирошиге* (1797—1858) — японский художник-рисовальщик, акварелист, гравер; ученик японского художника Хокусаи (1760—1849).

[12] Речь идет о братьях Мещериных — старшем, Николае Васильевиче (см. комм. 1, 1904 г.) и младшем, Михаиле Васильевиче, который, по словам Грабаря, вел дела в Москве по управлению домами и имениями Мещериных. М. В. Мещерин, как вспоминает Грабарь, «был порывист и жизнерадостен, не признавал докторов и подшучивал над братом, который «вечно от чего-нибудь лечился» («Моя жизнь», стр. 199).

[13] В «Дневниковых записях» В. В. Переплетчикова содержится отзыв художника о Грабаре тех лет: «Последние две зимы пришлось провести в Дугине с Игорем Эммануиловичем Грабарем. Это очень умственно живой человек, талантливый художник, отзывчивый на всякие художественные вопросы. Его интересные статьи по искусству всегда читались с интересом. Немного, мне думается, найдется и за границей таких образованных художников. При этом огромная трудоспособность, нерусская энергия. Сталкиваясь с подобными людьми, многому можно у них поучиться, потому что и сами они много учились и знают» (Запись от 8 мая 1905 г. Цит. по кн.: «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников», т. II. Л., 1971. Комментарии И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова, стр. 81).

[14] См. комм. 2, 1902 г.

[15] В октябре 1903 г. В. А. Серов тяжело заболел и был оперирован; окончательно поправился только в начале 1904 г. (О болезни Серова см. в кн. «Валентин Серов в воспоминаниях...», т. I, стр. 263—265, 597—598 и др.; т. II, стр. 265—266, 319—320 и др.).

[16] О *Э. А. Зеемание* см. комм. 17, 1903 г. Фирма Зееманна выпускала серию альбомов с цветными репродукциями произведений европейской живописи «Meister der Farbe. Beispiele der gegenwärtigen Kunst in Europa. Mit begleitenden Texten. Leipzig, 1904—1907. Часть текстов к репродукциям картин русских художников писал Грабарь (см. письма Зееманна Грабарю 1904—1907 гг., Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

В 1904 г. московский издатель И. Н. Кнебель (см. комм. 69, 1904 г.) задумал аналогичное издание под названием «Картины современных художников в красках». Редактирование и составление текстов было предложено также Грабарю. Для издания Кнебеля («Картины современных художников в красках». Текст И. Грабаря. М., 1905, вып. 1—12; 1906, вып. 1—12) репродукции выполнялись в Берлине фирмой Мейзенбаха, а также использовались клише из лейпцигской серии «Meister der Farbe».

[17] Подразумевается выставочное предприятие «Современное искусство» (см. комм. 14, 1902 г.). На базе «Современного искусства» было организовано пять экспозиций: французского ювелира Р. Лялика, К. А. Сомова, выставка, посвященная 100-летию Петербурга (гравюр, рисунков, акварелей и картин, тематически связанных с Петербургом XVIII — перв. пол. XIX в., из петербургских частных коллекций), японской гравюры и Н. К. Рериха («Моя жизнь», стр. 185—187; «Мир искусства», 1903, хроника, № 8, стр. 82—83).

Причина закрытия постоянной выставки «Современное искусство» заключалась, однако, не в потере С. А. Щербатовым части своего состояния. Это послужило лишь внешним предлогом для объяснения крушения предприятия, в которое было вложено вначале столько сил, но к которому его организаторы быстро остыли. «Нельзя отрицать,— писал Д. В. Философов,— что затея эта далеко не оправдала возложенных на нее надежд и не окупила, конечно, и сотой доли затраченных средств. Задумано было предприятие слишком широко, в расчете на долгое существование; практическая сторона дела не была вовсе принята во внимание». Философов несомненно отразил общую точку зрения художников «Мира искусства» на данную выставку. Он заметил, что обстановка комнат была слишком дорога, чтобы привлечь заказчиков, а главное — не менялась, и каждая новая экспозиция появлялась на фоне уже наскучивших публике предметов. К тому же, как подчеркивал Философов, пример выставки показывал, «насколько беспочвенно наше

так называемое меценатствование... Лица, с такою легкостью начавшие столь обширное дело... не поняли, что, испугавшись дальнейшей работы и затраты средств, они скомпрометировали то дело, в которое верили...» (*Д. Философов.* Погибшее предприятие.— «Мир искусства», 1903, хроника, № 10, стр. 96—98).

[18] Речь идет о продолжении полемики между Грабарем и Яремичем о В. М. Васнецове (см. комм. 9, 1904 г.). В своем ответе Грабарю Яремич исходил из тезиса, что и «величайшие мастера» не раз «находились под влиянием других мастеров», что «не считается постыдным». «Возражая мне,— писал Яремич,— г. Грабарь как бы упустил из виду существование фактов этого рода... Непонятно, какой вред могло причинить художественной репутации Виктора Васнецова брошенное мной вскользь замечание о некоторой зависимости росписи Владимирского собора от работ Врубеля в Кирилловской церкви» (*С. Яремич.* Письмо в редакцию.— «Мир искусства», 1904, т. 11, Хроника, стр. 71—72). Возможно, что некоторое смягчение Яремичем ранее сказанных слов было следствием просьбы Грабаря не нападать слишком сильно на Васнецова.

[19] *Врубель Михаил Александрович* (1856—1910) — живописец, рисовальщик. работал также в монументально-декоративной живописи и скульптуре, театральной декорации и майолике.

[20] *Виноградов Сергей Арсеньевич* (1869—1938) — живописец, график, иллюстратор, член ТПХВ (с 1899 г.). Один из инициаторов и организаторов московской выставки «36-ти» и «Союза русских художников».

[21] «Испанская танцовщица» С. А. Виноградова (1903 г., местонахождение неизвестно). Экспонировалась на 1-й выставке «Союза русских художников» 1903—1904 гг.

[22] Роман Д. С. Мережковского.

[23] *Мережковский Дмитрий Сергеевич* (1865—1941) — писатель и литературный критик; символист и мистик, после 1917 г.— эмигрант.

[24] «Весы» (М., 1904—1909) — ежемесячный научный. литературно-художественный журнал, орган московских символистов. Издатель — С. А. Поляков (1874—1943), которому принадлежало издательство «Скорпион». Редактор — поэт, переводчик и литературовед В. Я. Брюсов (1873—1924).

[25] *Бальмонт Константин Дмитриевич* (1867—1942) — поэт и переводчик, символист. После 1917 г.— эмигрант.

[26] *Стриндберг Август* (1849—1912) — шведский писатель и драматург. В творчестве 1890-х — 1900-х годов под влиянием ницшеанства сказались декадентские настроения и мистицизм.

[27] *Гоген Поль* (1848—1903) — французский живописец.

[28] Подразумеваются пространные очерки Н. Минского «Философские разговоры. Опыт религиозного миросозерцания», написанные в форме беседы с неким Владимиром Ивановичем и печатавшиеся в 1901—1903 гг. в журнале «Мир искусства».

[29] *Замирайло Виктор Дмитриевич* (1868—1939) — живописец, график, рисовальщик и иллюстратор. Участник выставок «Мира искусства». Б. М. Кустодиев говорил, что Замирайло — «прирожденный иллюстратор», иллюстрации «выливаются у него свободно, легко, не банально», «восторгался «фантастикой» Виктора Дмитриевича, достигаемой очень реальными средствами, почему его «сны» так убедительны. «В них веришь. Весь рассказ и «психология» сразу понятны, ... восхищался и колористическими приемами Замирайло» (Из дневников Вс. Воинова.— В. сб. «Борис Михайлович Кустодиев», под ред. М. Г. Эткинда. Л., 1967, стр. 224, 227).

[30] *Лансере Евгений Евгеньевич* (1857—1946) — живописец, график, театральный декоратор, монументалист, член объединения «Мир искусства».

[31] *Бакст* (*Розенберг*) *Лев Самойлович* (1866—1924) — живописец, график, рисовальщик, театральный художник, педагог, художественный критик. Один из основателей объединения «Мир искусства». Автор художественного оформления ряда спектаклей в «Русских сезонах» С. П. Дягилева (1909—1911). С 1909 г. жил большею частью за границей, умер в Париже.

[32] Речь идет об иллюстрациях А. Н. Бенуа к «Медному всаднику», воспроизведенных в «Мире искусства», 1904, т. 11, № 1, стр. 5—40.

[33] *А. Бенуа.* О наших выставках.— «Мир искусства», 1904, т. 11, Хроника, стр. 47—50. Заметка посвящена выставке группы художников, порвавших с Ака-

демией художеств, экспонированной в Академии наук. Она полна упреков в адрес Куинджи, подавляющего будто бы молодых и талантливых людей, таких как К. Ф. Богаевский, М. П. Латри и А. А. Рылов.

[34] Летом 1904 г. в Дюссельдорфе состоялась выставка современной живописи, на которую были приглашены и русские художники; в их числе были Ф. А. Малявин, В. Э. Борисов-Мусатов, К. А. Сомов, К. Ф. Юон и Грабарь. Из работ, представленных на этой выставке Грабарем, удалось установить одну — «Мартовский снег» (1904, ГТГ).

[35] *Милиоти Василий Дмитриевич* (1875—1943) — живописец, секретарь «Союза русских художников», впоследствии заведующий издательским отделом журнала «Золотое руно».

[36] На письме имеется пометка карандашом, сделанная, по-видимому, А. Н. Бенуа — «1904». Эта дата уточнена с помощью ответного письма Бенуа от 4 августа 1904 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[37] См. комм. 16, 1904 г.

[38] В 1904 г. в указанном издании были воспроизведены только портрет А. Рубинштейна, И. Е. Репина и «Вечер» К. А. Сомова под названием «Галантная беседа» (1897, ГТГ) («Meister der Farbe. Beispiele der genenwärtigen Kunst in Europa». Erster Jahrgang. Leipzig, E. A. Seemann, 1904, Taff. 2 und 20).

[39] *Верещагин Василий Васильевич* (1842—1904) — живописец, баталист.

[40] *Соколов Петр Петрович* (1821—1898) — рисовальщик, живописец.

[41] *Коровин Сергей Алексеевич* (1858—1908) — живописец, рисовальщик, иллюстратор. Член «Союза русских художников» и Московского общества любителей художеств. Брат художника К. А. Коровина.

Под «блестящей тройкой» Зееманн очевидно подразумевал картину С. Коровина «К троице» (1902, ГТГ).

[42] По-видимому, Зееманн оговорился (или Грабарь, так как цитируемое им письмо Зееманна не обнаружено), назвав Келлера вместо *Ю. Ю. Клевера* (1850—1924), автора лесных пейзажей в духе Шишкина — «Мелколесье» (1878, ГТГ) и «Девственный лес» (1880, ГРМ). Вряд ли он мог иметь в виду произведение эстонского художника *И. П. Кёлера* (1826—1899), писавшего главным образом портреты.

[43] Из названных Зееманном произведений в 1904 г. им были изданы картины — «На Черном море» Айвазовского и «Охотник» П. П. Соколова («Meister der Farbe...», 1904, Taff. 61 und 71).

[44] Картина Врубеля «Царевна-Лебедь» написана в 1900 г. (ГТГ).

[45] В перечне выставок, в которых участвовал Малявин, составленном О. А. Живовой, значится только одна вещь, экспонировавшаяся на IX выставке берлинского Сецессиона (1904) — «Русские крестьянки» (*О. Живова.* Филипп Андреевич Малявин. 1869—1940. Жизнь и творчество. М., 1967, стр. 255). Эту же картину Живова приводит (там же, стр. 265) и в списке произведений Малявина, но под чаще принятым названием «Три бабы» (1902; Национальный музей современного искусства, Париж). Картина «Девка» (1903, ГТГ), принадлежавшая в те годы И. А. Морозову, судя по списку Живовой (там же, стр. 265), впервые была показана за рубежом в 1907 г. на VII Международной выставке искусств в Венеции. Упоминание Грабарем именно картины «Девка» в связи с берлинским Сецессионом расходится, таким образом, с данными О. А. Живовой. В письмах Зееманна Грабарю от 11 и 29 августа 1904 г. эта вещь упоминается в связи с просьбой о содействии в получении разрешения на фотографирование отобранных Зееманном картин Врубеля, Малявина, Юона и Архипова от их владельца — И. А. Морозова. Однако эта вещь была все же, по-видимому, не на берлинском Сецессионе, а на Дюссельдорфской выставке. Не случайно Зееманн в письме Грабарю от 22 сентября 1904 г. говорит о разрешении на воспроизведение картины Малявина, полученном от И. А. Морозова через директора Дюссельдорфской выставки (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Да и в «Автомонографии» Грабарь называет «Бабу» — явно картину «Девка», взятую Зееманном с Дюссельдорфской выставки («Моя жизнь», стр. 214).

[46] «Бумажные фонари» (1898, ГТГ) К. Коровина.

[47] «Весна. Последний снег» Левитана (1895; собрание М. Н. Соколова. Москва). Экспонировалась на выставке мюнхенского Сецессиона (1898 г.). Была в собрании Ф. И. Розенталя.

[48] *Кутепов Николай Иванович* (р. в 1851 г.) гвардии полковник, заведующий хозяйством императорской охоты. Речь идет о выполненных Серовым в 1900—1902 гг. по заказу Кутепова темперах для предпринятого последним издания «Царская и императорская охота на Руси» (т. 3, СПб., 1902).

[49] «Серова обязательно возьми Меккского,— писал Грабарю А. Н. Бенуа.— Или после «Götterdämmerung» [«Гибели богов»] Вам неловко туда обращаться? Плевать! Я же наплевал, и очаровательный В. В. [Мекк] был очаровательнее, чем когда-либо. Va-s-y résolument [будь решителен] и требуй «Женщину с лошадью» или «Октябрь». Хорошо бы было взять тот этюд с водопоем, о котором Ты мне рассказывал. Или и он недоступен? Хорош этюд к коронации (у Остроухова), но, во-первых, почти такая же вещь (окончательная редакция) воспроизведена в Коронационном сборнике. Я, во всяком случае, поговорю об этом с Антоном [Серовым]. Это правда, что он Тебя не очень любит (художественная истерика), но я думаю, что здесь простое недоразумение, которое скоро выяснится, и, во всяком случае, чувства сии не могут повлиять на его согласие» (письмо А. Н. Бенуа Грабарю от 4 августа 1904 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Под «Гибелью богов» Бенуа, очевидно, подразумевал недавнее крушение выставки «Современное искусство», вызвавшее, вероятно, разлад между Грабарем и ее «хозяевами» — В. В. фон Мекком и С. А. Щербатовым. Для Бенуа тема «Гибели богов» была в своем роде нарицательной в связи с его работой над декорациями к опере Вагнера «Гибель богов» (премьера состоялась в Мариинском театре 20 января 1903 г.), встретившими критические замечания его друзей по «Миру искусства». «Женщина с лошадью» — это известная пастель Серова «В деревне. Баба с лошадью» (1898, ГТГ). «Октябрь» Серова (1895) — в ГТГ. Под этюдом с водопоем Бенуа подразумевал, по-видимому, пастель Серова «Стригуны на водопое» (1904, ГТГ). В ГТГ находится и серовский этюд к коронации (1896); в завершенном виде эта вещь была издана Академией художеств в «Коронационном альбоме». СПб., 1898.

[50] *Степанов Иван Михайлович* (1857—1941) — организатор издательства Общины св. Евгении (в 1896 г.). По словам Грабаря, он был «истинным другом художников» («Моя жизнь», стр. 191). В 1900-х годах, с целью пропаганды русского искусства, предпринял издание открыток с репродукциями произведений искусства, а также с рисунками, выполненными по его заказу виднейшими художниками того времени (см. *И. Степанов.* За тридцать лет. 1896—1926. Л., 1928). В данном письме речь идет о серии открыток, осуществленной Грабарем по материалам его поездки в 1902 г. на Север: «Бугор с деревенькой и церковкой», «Ветряные мельницы», «Пермогорье», «Красноборск», «Погост в с. Ракулы» и «Церковь в Панилове». Серия открыток художника имела успех. А. Н. Бенуа писал Грабарю: «Твои открытки восхитительны. Говорю без преувеличения: это лучшие до сих пор номера в этом издании» (письмо А. Н. Бенуа Грабарю от 4 августа 1904 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[51] Открытки, посвященные окрестностям Москвы, Грабарем не были выполнены.

[52] Подразумеваются очерки Л. Шестова (Л. И. Шварцмана) «Достоевский и Нитше. Философия трагедии» («Мир искусства», 1902, т. 7, стр. 69—88, 230—246, 321—351; т. 8, стр. 7—44, 97—113, 219—239).

[53] По-видимому, Грабарь имел в виду статью А. Белого «Символизм как миропонимание».— «Мир искусства», 1904, т. 11, стр. 173—196.

[54] В Петербурге, на Фонтанке, д. 11, в квартире С. П. Дягилева помещалась редакция журнала «Мир искусства».

[55] *И. Грабарь.* По европейским выставкам.— «Мир искусства», 1904, т. 12, Хроника, № 8—9, стр. 154—161.

[56] «Императрица Елисавета Петровна изволит прогуливаться по улицам Петербурга» (1903, акв.).

[57] «Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I» (1903, акв. ГРМ).

[58] См. комм. 5, 1904 г.

[59] «Стригуны на водопое. Домотканово».

[60] *Мекк Николай Карлович фон* (1863—192?) — председатель Правления Московско-Казанской железной дороги, коллекционер.

[61] *В. В. фон Мекк,* племянник Н. К. фон Мекка. См. комм. 13, 1902 г.

[62] Описка Грабаря. Он явно имел в виду «Октябрь» (1895 г.) — в те годы эта картина была в собрании В. В. фон Мекка. Выбор ее был подсказан А. Н. Бенуа в письме от 4 августа 1904 г. (см. комм. 49, 1904 г.).

[63] 1902; ГТГ. В 1904 г. экспонировалась на выставке мюнхенского Сецессиона.

[64] По-видимому, подразумевается картина И. И. Левитана «На Севере» (1895—1896; ГТГ; до 1917 г. была в собрании И. И. Трояновского).

[65] *Юон Константин Федорович* (Вильгельм Теодор, 1875—1958) — живописец, график, театральный художник, педагог; портретист, пейзажист и жанрист. Член «Союза русских художников». Имел собственную студию, где преподавал вместе с художником И. О. Дудиным (1900—1917). Упоминаемая Грабарем картина Юона «К Троице» написана в 1903 г. (ГТГ).

[66] *Архипов Абрам Ефимович* (1862—1930) — живописец, член ТПХВ (с 1891 г.) и «Союза русских художников».

«Церковь с белыми куполами» — вероятно один из северных этюдов Архипова, опубликованный в «Мире искусства», 1902, т. 8, стр. 2 (был в собрании И. А. Морозова).

[67] Речь идет о картине Л. О. Пастернака «Л. Н. Толстой в семье» (пастель; 1902—1903; Государственный музей Л. Н. Толстого, Москва).

[68] По-видимому, речь идет о списке клише для будущей книги А. Н. Бенуа (Русский музей императора Александра III. М., И. Кнебель, 1906).

[69] *Кнебель Иосиф Николаевич* (1854—1926) — московский издатель и книготорговец. Выпустил в свет значительное число книг, посвященных русскому искусству. С 1904 г. Кнебель стал основным издателем капитальных трудов Грабаря, в том числе многотомной «Истории русского искусства» (1910—1915).

[70] *А. Бенуа.* Русская школа живописи. [СПб.], Р. Голике и А. Вильборг, 1904, вып. 1—10.

[71] *Егоров Алексей Егорович* (1776—1851) — живописец и рисовальщик; исторический живописец и портретист. В 3-м выпуске «Русской школы живописи» воспроизведен его рисунок «Милосердие».

[72] *Остроухов Илья Семенович* (1858—1929) — живописец, пейзажист, коллекционер, член ТПХВ (с 1891 г.) и «Союза русских художников». Попечитель Третьяковской галереи (1905—1913). В 3-м выпуске «Русской школы живописи» был воспроизведен его пейзаж «Последний снег» (1884, Государственный музей-усадьба им. В. Д. Поленова).

[73] *Иванов Александр Андреевич* (1806—1858) — живописец и рисовальщик; исторический живописец и пейзажист. В 1830—1858 гг. жил в Италии. В 3-м выпуске «Русской школы живописи» был воспроизведен его этюд головы апостола Андрея к картине «Явление Христа народу».

[74] Осенью 1903 г., в связи с переездом в Москву, Грабарь передал мастерскую своему товарищу по Академии художнику живописцу Михаилу Степановичу Судковскому (р. в 1872 г.) с тем, чтобы находившиеся в мастерской вещи — мебель, старые мюнхенские работы, этюды, большой холст «Городок на Северной Двине» (1903, Гос. Научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева), книги, собрание японских гравюр и гравировальных досок он сохранял «до поры до времени» («Моя жизнь», стр. 195). Однако в момент отъезда Грабаря из Петербурга Судковского не было в городе и часть наиболее ценных для Грабаря вещей была взята по его просьбе временно М. Добужинским, К. Сомовым и В. Локкенбергом. В письме Грабарю от 24 октября 1904 г. Добужинский сообщает, в частности, что у него находятся два этюда художника (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[75] Письмо датируется на основании карандашной пометки, сделанной на нем, очевидно, Бенуа, а также по содержанию письма.

[76] Подразумевается собрание «Союза русских художников» (см. комм. 1, 1903 г.).

[77] *Линдеман Агнесса Эдуардовна* — график и художница-вышивальщица. На выставке Нового общества художников, устроенной в здании Академии наук, экспо-

нировалось девять акварелей Линдеман, в том числе упомянутые Грабарем «Клетка» (№ 37 по каталогу выставки. СПб., 1904) и «Комната» (№ 41, по тому же каталогу).

78 В письме от 23 ноября 1904 г., которым А. Н. Бенуа отвечал сразу на два письма Грабаря — настоящее и от 11 ноября того же года, выясняется отношение Бенуа к «Союзу русских художников», с которым он мирился лишь потому, что выставки «Мира искусства» перестали существовать. Выдержки из этого письма Бенуа см. в комм. 93, 1904 г.

79 *Фомин Иван Александрович* (1872—1936) — архитектор-художник, офортист, историк архитектуры, педагог. Организатор выставок — «Архитектура и художественная промышленность нового стиля» (1902—1903, Москва) и «Историческая выставка архитектуры» (1911, Петербург). Принимал участие в издании «Истории русского искусства», под редакцией Грабаря. Грабарь и Фомин были связаны длительной, подлинной дружбой, которая обусловливалась не только общностью их интересов и взглядов, и не только многолетним опытом совместной работы, но и взаимным чувством глубокой симпатии.

80 Подразумевается В. В. фон Мекк.

81 *Тароватый Николай Яковлевич* (1876—1906) — художник, редактор-издатель журнала «Искусство» (М., 1905, №№ 1—8), о котором идет речь в данном письме. По мнению Грабаря, «Искусство» Тароватого принадлежало к тем журналам, которые издавались «на деньги промышленников», вошедших в силу «к началу нынешнего столетия» и нуждавшихся «в таком декоруме, каким было окружено былое дворянство», что и «определяло их физиономию» («Моя жизнь», стр. 179). Однако сам Тароватый, по словам лично знавшего его В. М. Лобанова, рассматривал «Искусство» как «продолжателя того, что горячо защищает «Мир искусства». Вместе с тем основной акцент он собирался сделать на народное и декоративно-прикладное искусство. «Для меня,— говорил Тароватый,— более чем очевидна необходимость привлечения внимания публики к русскому декоративно-прикладному искусству. У нас есть великолепные традиции, есть чудесные народные мастера, есть исключительные по художественной привлекательности образцы, есть центры народного искусства. Мы должны хорошо знать, что делают русские народные мастера на Севере, во Владимирской губернии и Нижегородской. Из ниток, полотна, глины, дерева они создают чудесные художественные произведения. Для нас должно быть драгоценным все то, что теперь пытаются делать влюбленные в народное искусство такие мастера, как Васнецов, Врубель, Малютин, Поленова, Якунчикова, Тенишева, семья Мамонтовых, пламенно и искренне желающие помочь возрождению национальных художественных промыслов» (*В. М. Лобанов.* Кануны. М., 1968, стр. 157—158).

После закрытия журнала «Искусство» Тароватый был редактором художественного отдела журнала «Золотое руно».

82 «Маскарад при Людовике XIV», пастель (1898, ГРМ).

83 Речь идет о московском собрании «Союза русских художников».

84 Взаимоотношения Н. К. Рериха и художников круга А. Н. Бенуа были сложными и противоречивыми. Хотя Рерих и разделял интерес «Мира искусства» к прошлому, но резко отрицательное отношение вызывала у него «западная» ориентация объединения и включение в состав выставок «Мира искусства» «произведений рутинно-декадентских, в своем роде старых и шаблонных»; это, он считал, «мало хорошего приносит искусству» (*Р. Изгой* [*Н. Рерих*]. Наши художественные дела.— «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 6, стр. 487). По словам В. П. Князевой, Рерих особенно непримиримо и критически относился к основателям «Мира искусства» — С. П. Дягилеву, А. Н. Бенуа и К. А. Сомову, неоднократно отказываясь вначале от их предложений вступить в объединение. Только с 1902 г. он стал экспонентом выставок «Мира искусства» (*В. Князева.* Николай Константинович Рерих. 1874—1947. Л.—М., 1963, стр. 39). Естественно, что Рериху участники «Мира искусства» платили тем же. «Рерих был для всех нас загадкой,— говорил Грабарь,— и я должен признаться, что до сих пор не могу с уверенностью сказать, из каких действительных, а не только предполагаемых и приписываемых ему черт соткан его реальный сложный человеческий и художнический облик...». Тем не менее Грабарь под-

черкивал, что творчество Рериха — «настоящее, бесспорное, большое искусство, покорившее даже скептика Серова» («Моя жизнь», стр. 170—173). С отзывом А. Н. Бенуа, относящимся к началу века, в общем совпадает отзыв С. А. Щербатова, (*С. Щербатов*. Художник в ушедшей России, стр. 139) (см. комм. 93, 1904 г. и 34, 1907 г.).

Однако к концу первого десятилетия во взаимоотношениях «мирискусников» и Рериха наступает перелом. Художника избирают в 1910 г. председателем возрожденного «Мира искусства», Грабарь предпринимает в 1912 г. издание монографии о нем, Бенуа участвует в подготовке сборника «Рерих» (Пг., 1916).

[85] О статье С. П. Яремича «Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве» и последовавшей за ней полемике Яремича с Грабарем см. комм. 9 и 18, 1904 г.

[86] По-видимому, А. М. Васнецов подразумевал оценку В. М. Васнецова, данную Бенуа в кн. «История живописи в XIX веке». СПб., 1901; затем в статье Бенуа «Ответ г. Философову» («Мир искусства», 1901, № 11—12, стр. 301—309), написанную в связи со статьей Д. В. Философова «Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа» (там же, 1901, № 10, стр. 217—233).

[87] Грабарь имел в виду скорее всего пейзаж Яремича «Днепр», экспонировавшийся в 1903 г. на выставке «Мира искусства» в Петербурге и опубликованный в журнале «Мир искусства» (1903, т. 10, стр. 6).

[88] *Борисов Александр Алексеевич* (1866—1934) — живописец. Главная тема его произведений — природа Крайнего Севера.

[89] *Денисов Василий Иванович* (1862—1921) — живописец, театральный художник, автор декоративных монументальных росписей. В 1904 г. был известен главным образом по упомянутым Грабарем в письме панно, экспонировавшимся в декабре 1902 — январе 1903 г. на московской «Выставке архитектуры и художественной промышленности «нового стиля»», устроенной по инициативе архитектора И. А. Фомина (опубликованы в «Мире искусства», 1903, т. 9, стр. 109, 113 и 116).

[90] *Судейкин Сергей Юльевич* (1883—1946) — живописец, график, театральный художник. В 1904 г. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Участник выставок «Союза русских художников», «Голубой розы» и «Мира искусства».

[91] *Туржанский Леонид Викторович* (1875—1946) — живописец. В 1904 г. еще учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1909 г. Участник выставок ТПХВ (с 1904 г.) и «Союза русских художников».

[92] Подразумевается, очевидно, этюд Н. В. Мещерина «Избы» (1901), приобретенный Третьяковской галереей в 1903 г. («Каталог художественных произведений Городской галереи Павла и Сергея Третьяковых». М., 1917, стр. 270).

[93] Для понимания позиции А. Н. Бенуа в затронутых Грабарем вопросах необходимо привести выдержки из его письма Грабарю от 23 ноября 1904 г.: «Ждем Тебя сюда и, главное, на время выставки. Ты совершенно прав, говоря, что **пора** отнестись к ней серьезно. Да, сказать по правде, я действительно до сих пор к ней и к Союзу серьезно не относился, ибо в глубине души моей у меня все еще жила мечта о маленьком кружке и проч. Помнишь? Однако видно, этому не бывать. Почему — это другой вопрос, но факт **очевидный** — теперь этому не бывать. Приходится мириться с торжищем, а примирившись с ним, постараться его сделать наименее противным... Однако дело вовсе не в нынешней выставке, дело в **будущем** вообще. Ведь до сих пор пока никакого «союза» не было! Я не говорю о союзе Петербурга с Москвой, это, кажется, задача нам непосильная, ибо приходится иметь дело со стихийными чувствами (хотя нынче обязательно надо будет постараться загладить кое-какие шероховатости и положить основания к более теплым отношениям), но я говорю о союзе хотя бы в **Петербурге.** И его-то даже нет. Вот в этом слабое место и вот это-то надо починить. Между тем причины этому слишком очевидны. Ты совершенно прав, что обратил внимание на question Rörich [вопрос о Рерихе.— *фр.*]. Da liegt der wirkliche Hund begraben. Er ist nicht der Mann dazu [здесь действительно зарыта собака. Он не мужчина, к тому же.— *нем.*). Кто der Mann, это бог

знает, но, во всяком случае, и не я, ибо я абсолютно не администратор,— но еще более nicht der Mann — Рерих... во всяком случае это не председатель петербургской группы Союза.

Впрочем, вовсе дело и не в Mann'е. Я признаюсь, всегда был против Mann'ства в таком деле. Мы здесь все (кроме Рериха) настолько сплочены и дружны, что все бы шло, я убежден, превосходно просто под разными случайными, хотя бы и однодневными, председателями, лишь бы только нас не заставляли собираться у Рериха, которого все в равной степени терпеть не могут и который взял бразды правления совершенно самовольно. Это глупо. Вот почему Твое присутствие и нужно, и нужно теперь, что, совершенно случайно Рерих выпустил эти бразды (его же не выбрали в члены выставоч. комитета), дабы их ему уже больше не отдавать, а оставить при себе, т. е. при всех нас. Ты как человек с большой энергией мог бы быть при этом страшно полезным. Я не хочу Тебя отрывать от деревни, но на время Тебе необходимо приехать, что [бы] дело наше дружными усилиями встало, наконец, на ноги» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[94] Подразумевается выставка «Союза русских художников» в Петербурге (кон. 1904 — нач. 1905 г.).

[95] Речь идет, по-видимому, о картине Грабаря «Толстые женщины» (1,56× × 0,85 м; собственность семьи художника), которую Грабарь не любил, но все же упорно работал над ней в течение всего 1904 г. («Моя жизнь», стр. 209).

[96] Имеется в виду картина «Февральская лазурь» (1904), приобретенная Третьяковской галереей.

[97] «Наша жизнь» (СПб., 16 ноября 1904—1 июля 1906). Ежедневная политическая газета, близкая по направлению к левому крылу партии кадетов. Издатель — Л. В. Ходский, редактор — В. В. Водовозов. Резолюция, принятая на товарищеском обеде участников «Союза русских художников»,— очень короткая, была опубликована в хронике газеты «Наша жизнь», в заметке «Обед художников». «Жизненно только свободное искусство, радостно только свободное творчество,— говорилось в резолюции,—... в силу этого мы не можем не чувствовать себя солидарными с теми представителями русского общества, которые мужественно и стойко борются за освобождение России...» (1905, № 58 от 5 января).

1905

[1] В 1904 г. журнал «Мир искусства» вышел полностью — все 12 выпусков. На этом его издание прекратилось.

[2] *Философов Дмитрий Владимирович* (1872—1940) — литературный критик, публицист, член объединения «Мир искусства», в журнале «Мир искусства» возглавлял литературный отдел. Двоюродный брат С. П. Дягилева.

С 1903 г. и особенно после прекращения издания «Мира искусства» сотрудничал в ряде журналов и газет («Новый путь», «Русская мысль», «Речь», «Русское слово» и др.). В это же время усиливается его близость с Д. С. Мережковским и З. Н. Гиппиус и появляется ряд статей, в которых наряду с вопросами литературы и искусства. значительное внимание уделяется вопросам религиозно-мистического характера. С 1917 г. жил за границей.

Выясняя роль Философова в журнале «Мир искусства», Грабарь подчеркивал его деловитость, «в высшей степени» ценную для журнала, но именно в Философове Грабарь видел одного из виновников распада журнала и выставочного общества. По словам Грабаря, в глазах художников линия Мережковского и Гиппиус, линия Льва Шестова, Розанова, Бальмонта, Брюсова и Андрея Белого понималась, как линия Философова, как засилье литераторов и философов над художниками. Недовольство росло и ширилось. Когда к этому присоединились личные обиды и оскорбленные самолюбия, то катастрофа стала неизбежной («Моя жизнь», стр. 154—155, 188—190).

[3] Подразумевается выставка «Союза русских художников», состоявшаяся в Петербурге в кон. 1904 — нач. 1905 г.

[4] «Дорогой друг,— пишет Грабарю 27 февраля 1905 г. Добужинский,— как и Вам — никому не хочется верить, что конец. Но по всем признакам так! Ничего нельзя понять: 11 номер вышел, но без хроники, подписчикам не разослан. Когда же выйдет хроника?— в ответ только смеются. В редакции почти никого не бывает после отъезда Бенуа (он в позапрошлую пятницу уехал в Париж и быть может на целый год-то!). Даже сам Василий ничего не знает — это плохо. Говорят, впрочем, на днях Дяг.[илев] заявил, что М. И. будет продолжаться» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).— Упоминаемый в данном отрывке из письма Добужинского Василий — служитель в редакции журнала «Мир искусства».

[5] «Simplicissimus» — немецкий сатирический журнал (издавался в Мюнхене с 1896 г.; издатель — Альберт Лянген). Журнал отличался прогрессивной социальной направленностью, его выделял среди прочих высокий уровень изобразительного материала. В России журнал был запрещен.

[6] *Щукин Сергей Иванович* (1854—1937) — фабрикант, коллекционер. Собирал произведения французской живописи кон. XIX — нач. XX в. В оценке его дара распознания художественных ценностей современники расходились. Одни считали, что Щукин обладал этим даром и угадывал их еще тогда, когда окружающие их не замечали (П. Бурышкин. Москва купеческая. Нью-Йорк, 1954, стр. 141). Другие держались противоположного мнения. К ним принадлежал С. А. Щербатов, который писал, что «попадая в Париж, куда Щукин ездил ежегодно и откуда он вывозил всякий раз очень ценные, нередко первоклассные картины,— он не столько руководствовался внутренней потребностью избрать для себя на основании личного критерия, личной искренней оценки и непосредственного чувства ту или другую вещь, сколько учитывал ее значение на основании признания ее качеств и значительности в художественных и художественно-торговых сферах Парижа» (*С. Щербатов*. Художник в ушедшей России, стр. 37).

[7] О журнале «Искусство» см. комм. 81, 1904 г.

[8] Имеется в виду организованная С. П. Дягилевым ретроспективная выставка портретов в Таврическом дворце. Эту выставку Грабарь рассматривал как «событие всемирно-исторического значения». Он писал, что «с дягилевской выставки начинается новая эра изучения русского и европейского искусства XVIII и первой половины XIX века. Вместо смутных сведений и непроверенных данных здесь впервые на гигантском материале, собранном со всех концов России, удалось установить новые факты, новые истоки, новые взаимоотношения и взаимовлияния в истории искусства. Все это привело к решительным и частью неожиданным переоценкам, объяснившим многое до тех пор не понятное и открывавшим новые заманчивые перспективы для дальнейшего углубленного изучения» («Моя жизнь», стр. 156). На Портретной выставке,— по словам Грабаря,— было представлено свыше 6000 произведений, для собрания которых в Таврический дворец Дягилеву пришлось в течение 1904 г. объездить «буквально всю Россию», предварительно выявив по мемуарной и исторической литературе места, где «можно было рассчитывать найти забытые произведения искусства» (там же).

[9] *Гиршман Василий Осипович* (ум. в 1936 г.) — фабрикант, коллекционер. Собирал произведения русской живописи и прикладного искусства кон. XIX — нач. XX в. В посвященном ему некрологе А. Н. Бенуа писал: «В. О. Гиршман был ...страстным любителем искусства,— и именно страстность эта привела к тому, что его особняк у Красных ворот в несколько лет наполнился превосходными вещами, главным образом картинами и рисунками,— произведениями молодых (в то время молодых) художников» (цит. по кн. «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников, т. 1, стр. 415).

На второй выставке «Союза русских художников», открытой в Москве 13 февраля 1905 г., Гиршманом были приобретены две вещи Добужинского — «Уголок Петербурга» и «Двор» (1903, ГТГ).

[10] См. комм. 16, 1904 г.

[11] *Морозов Иван Абрамович* (1871—1921) — фабрикант, коллекционер. Собирал произведения французской и русской живописи кон. XIX — нач. XX в.

[12] Более позднее название — «Послеобеденный чай» (1904; Ивановский областной художественный музей).

[13] Собрание картин и древнерусских икон И. С. Остроухова благодаря тщательному, квалифицированному и полному по тематическому охвату, подбору произведений искусства, принадлежало к тому же типу, что и прославленная «Третьяковка». Заслуги Остроухова как ученого-коллекционера были высоко оценены Советским государством. В протоколе заседания Коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса (25 декабря 1918 г.), на котором обсуждался вопрос о национализации собрания Остроухова, было записано: «В лице И. С. Остроухова Россия имеет совершенно исключительного собирателя, проявившего глубокие знания, громадную энергию и посвятившего этому делу всю свою жизнь... Он является авторитетнейшим экспертом в области живописи и ... никто не может быть лучшим хранителем этого собрания, чем он сам» (цит. по кн.: *Ю. Русаков*. Илья Семенович Остроухов. 1858—1929. М., 1954, стр. 31). Собрание Остроухова было преобразовано в Музей русской живописи б. Остроухова и оставлено в том же доме (Трубниковский пер., д. 17/1). Директором музея был сам Остроухов. После его смерти собрание икон было целиком передано в Государственную Третьяковскую галерею, а картины художников кон. XIX — нач. XX в. частично в другие художественные музеи страны.

[14] «Русские ведомости» (М., 1863—1918) — ежедневная газета буржуазно-либерального направления. Редакторы — А. С. Постников и В. М. Соболевский. Была связана с профессурой Московского университета.

[15] «Русское слово» (М., 1895—1918) — ежедневная газета буржуазно-либерального направления. Основана была А. А. Александровым. С 1897 г.— издатель И. Д. Сытин, с 1902 г. редактор В. М. Дорошевич.

[16] *Голоушев (Глаголь) Сергей Сергеевич* (1855—1920) — врач, искусствовед, художественный критик, журналист, живописец, гравер.

[17] Вторая статья С. Голоушева о выставке «Союза русских художников» появилась в тот же день, когда Грабарь писал данное письмо. В нем содержится и восторженный отзыв об экспонировавшихся на этой выставке произведениях Грабаря (*С. Глаголь*. Выставка картин Союза русских художников.— «Русское слово», 1905, 22 февраля).

[18] *Сытин Иван Дмитриевич* (1851—1934) — книгоиздатель и книготорговец, основатель Т-ва И. Д. Сытина. Его издательская деятельность, носившая типичный предпринимательский характер, вместе с тем имела большое культурно-просветительское значение. Это подчеркивал Горький в приветствии Сытину в связи с пятидесятилетием его трудов на издательском поприще: «Проработать полстолетия в таком честном и важном деле, каково издание книг для страны, духовно голодной, для нашей несчастной страны,— это огромная культурная заслуга. Вам есть чем гордиться, есть за что уважать себя» («Жизнь для книги». М., 1962, стр. 211).

[19] *Эттингер Павел Давыдович* (1866—1949(8?) — художественный критик и историк искусства, сотрудник художественного отдела газеты «Русские ведомости». По своим эстетическим взглядам примыкал к объединению «Мир искусства».

[20] *Скалон Александр Васильевич* — см. комм. 4, 1898 г.

[21] Успех Грабаря на петербургской и московской выставках «Союза русских художников» отмечал Остроухов в письмах А. П. Боткиной от 6 января и 2 февраля 1905 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 48, д. 379 и 392). На выставках «были собраны все лучшие картины», написанные за год в Дугине, за исключением «Толстых женщин» и вещей «послабее». По словам художника, он «лихо расторговался: все хотели иметь Грабаря» («Моя жизнь», стр. 209).

[22] Для дома Дерюжинских (см. письмо Грабаря В. Э. Борисову-Мусатову; март 1905 г.). Возможно, имеется в виду дом А. И. Дерюжинской-Зиминой, построенный архитектором Ф. О. Шехтелем в 1903—1904 гг. (проект 1901—1902 гг.) в Штатном пер. (Кропоткинский пер., д. 11).

[23] Письмо датируется на основании упоминания в нем цитируемого письма Д. Н. Кардовского Грабарю от 4 марта 1905 г.

[24] «Новое общество художников» было основано в качестве выставочной организации в 1904 г. группой петербургских молодых художников, среди которых были К. Ф. Богаевский, М. П. Латри, А. А. Мурашко, Н. В. Пирогов, Н. М. Фокин. Председателем Общества был Д. Н. Кардовский, секретарем — А. Ф. Гауш. Первая выставка «Нового общества художников» открылась 7 февраля 1904 г. в залах Академии наук. Всего за время существования Общества с 1904 по 1917 г. состоялось 10 выставок.

[25] Из письма Д. Н. Кардовского Грабарю от 4 марта 1905 г. «Вот Вам какая моя просьба: перед тем как ехать в Петерб[ург], узнайте, пожалуйста, в Москве в Вашем «Союзе» долго ли продолжится выставка, т. е. когда она предполагает закрыться, нельзя ли нам воспользоваться помещением «Союза» (в «Якоре»?) на время, начиная с Пасхи (а также щитами и материей для затягивания щитов)» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

После Петербурга 2-я выставка «Нового общества художников» была привезена в Москву и открыта с 13 апреля 1905 г. в доме страхового общества «Якорь» (Петровка, д. 15).

[26] Заказ на выполнение панно для дома Дерюжинской, вероятно, согласился взять В. Э. Борисов-Мусатов. Во всяком случае в письме Грабарю от 10 июня 1905 г. он пишет: «Буду в Москве после 17-го и остановлюсь у Ульянова. Привезу этюд для Дерюжинской. Весной ничего не успел (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Художник выполнил эскизы, но осуществить их в натуре ему не пришлось. «Заказ с моими фресками не состоялся,— писал Мусатов в 1905 г. А. В. Щусеву,— хотя эскизы удались, как говорят. Но барыня, вероятно, думала, что я ей сделаю их для своего удовольствия,— задаром. Поэтому половину их я продал в Третьяковку, а остальные два (увы?), по-моему, лучшие, оставил для Парижа» (Отдел рукописей ГРМ, ф. 27, д. 40, черновое письмо, без месяца и числа).

Сопоставление публикуемого листка из письма Грабаря Мусатову с приведенными выдержками из писем Мусатова Грабарю и Щусеву позволяет установить, что воспроизведенные в монографии А. А. Русаковой «Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870—1905». Л.— М., 1966 (илл. 66, 67, 69 и 70) акварельные эскизы панно «Весенняя сказка», «Летняя мелодия», «Осенний вечер» и «Сон божества», как и другие эскизы, этюды и наброски к этим панно, были созданы Мусатовым для дома Дерюжинской в 1905 г. Два из них, под названием «Лето» и «Осень», были приобретены в том же году в Третьяковскую галерею (см. «Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых». М., 1917, № 3723 и 3724).

[27] Речь идет о замысле по инициативе А. М. Горького и художника З. И. Гржебина издания русского художественного сатирического журнала, по типу немецкого «Симплициссимуса» (см. прим. 5, 1905 г.). В его подготовке и осуществлении принимали участие друзья Горького по издательству «Знание», писатели Л. Андреев, А. Куприн, И. Бунин, редакция журнала «Сын Отечества» и члены объединения «Мир искусства» — Е. Лансере, В. Серов, И. Билибин, М. Добужинский, Л. Бакст, К. Сомов, А. Нурок, Д. Философов и др. Грабарь тоже был увлечен идеей создания журнала, который вскоре оформился в представлении его будущих сотрудников под названием «Жупел». «Круг художников «Мира искусства»,— вспоминал Грабарь спустя много лет,— неоднократно собирался то у одного, то у другого из нас,— чаще всего у Добужинского, мы судили и рядили, какой установить тип, какова должна быть внешность журнала, и больше всего бились над удачным названием». Грабарь подчеркивал, что издание политико-сатирического журнала стало возможным в это время благодаря наличию революционной ситуации («Моя жизнь», стр. 215). В этом отдавали себе отчет и участники издания. Душою предприятия был, по выражению Грабаря, «неугомонный» Зиновий Исаевич Гржебин (1869—1929). Гржебин, стремившийся привлечь Грабаря к работе над журналом и видевший в нем человека «особенно полезного во всех отношениях для этого дела» (письмо Гржебина Грабарю от 29 июня 1905 г.), часто писал ему, оповещая художника об организационных совещаниях и прочих мероприятиях, связанных с подготовкой журнала, напоминая ему об обещании

дать рисунок и пр. Ответные письма Грабаря не обнаружены, но несколько писем Гржебина в архиве Грабаря сохранилось (частично опубликованы О. И. Подобедовой в кн. «Игорь Эммануилович Грабарь». М., 1964, стр. 111—114). В них не только выясняются отдельные детали этого дела (такие, например, как финансирование издания самими художниками «на паях» или имена сотрудников), но и отчетливо вырисовывается осознанное его участниками политическое значение сатирического художественного журнала в революционной ситуации.

«Та маленькая польза,— писал Гржебин художнику 26 марта 1905 г.,— какую может принести с собой наш орган делу России, может быть и бóльшей и мéньшей. Все будет зависеть от того, насколько мы готовы к этому как художники и как граждане. Успех мы будем иметь с самого начала, и это только как граждане; этот успех не нам, художникам, нужен:— он нужен общему делу. Это докажет, что жизнь со всех сторон пробивается и никакая цензура и проч. не в силах будет удержать ее. Я считаю себя художником и все-таки серьезно говорю, что мы должны на первое время скромнее быть, как художники и интенсивнее жить и реагировать как люди страны, где невозможно в стороне от судьбы настоящего и будущего оставаться. Если мы можем жить не всегда рефлективно, а хоть несколько интуитивно, то не сможем занять исключительное положение в России и продолжать свою жизнь обычным образом на этюдах летом и проч.... Но я уверен, что если каждый из нас пожертвует хоть несколько своими привычками и удобствами, то, не разъехавшись [на лето], упорно и настойчиво преследуя свою цель, мы сможем выйти даже и в худож[ественном] отношении безукоризненными, по крайней мере так, что не скомпрометируем наше издание. Прямо тяжело оставаться даже на день в стороне, а до осени так много времени, исключительного, необычайного времени» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

«До сих пор вопрос с литературой совсем не клеился у нас,— сообщал Гржебин Грабарю в письме от 10(?) июня 1905 г.,— но теперь и это идет на лад. Мне кажется, что к нам со временем придут силы, о каких мы теперь и не подозреваем, ибо такой журнал просто создаст литераторов для себя; но начать нужно так, чтобы сразу все-таки с успехом пошло. Горький, Куприн, Андреев и др. из «Знания» с большой охотой хотят работать вместе с нами. Они, как и мы, думают, что такому журналу пришло, наконец, время и мы соединенными силами сумеем сыграть большую культурную роль в жизни обновленной России вообще и в жизни русского искусства в частности... Нам нужно поставить себе целью проникнуть во все углы России, доступным быть положительно для всех... Мы должны обойти время. Сразу, а не через 10—20 лет проникнуть всюду. Для этого нужно, во-первых, положительное содержание, т. е. высокохудожественную форму и ценное содержание, во-вторых,— доступная для всех цена, и в третьих,— хорошую организацию хозяйственную. Если не на этих началах все будет строиться — все будет мертвым. Теперь очень многое придется решить» (Там же).

28 «Сын Отечества» (СПб., 18 декабря 1904—2 декабря 1905) — ежедневная либерально-буржуазная, политическая и литературная газета. Издатель — С. П. Юрицын, редактор — Г. И. Шрейдер. В ноябре 1905 г., после значительных изменений в составе редакции, стала органом эсеров.

29 *Нурок Альфред Павлович* (1860—1919) — музыкальный критик, один из основных сотрудников редакции журнала «Мир искусства», ему принадлежали в журнале «едкие, полные сарказма заметки» под псевдонимом «Силен», которые, по словам Грабаря, «больно били по всякой бездарности, художественному чванству, пустоте и пошлости» («Моя жизнь», стр. 169). В 1901—1912 гг. участвовал в организации известных «Вечеров современной музыки» в Петербурге. По служебному положению был ревизором государственного контроля по департаменту армии и флота.

30 *Юрицын Сергей Петрович* (р. в 1873 г.) — издатель газеты «Сын Отечества».

По-видимому, именно на этом заседании у Юрицына было принято решение назвать будущий журнал «Жупелом». Во всяком случае 26 марта 1905 г. Гржебин в письме Грабарю называет журнал «Жупелом» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Разрешение на это название было получено с трудом, в запасе был «Понедельник» (см. письма Гржебина в июне 1905 г., там же).

[31] Грабарь явно случайно пометил данное письмо 1904-м годом. Год установлен на основании содержания письма (ср. с письмом художника В. Э. Грабарю от 18 марта 1905 г.).

[32] *Гауш Александр Федорович* (1873—1943) — живописец. Участник выставок «Союза русских художников», «Нового общества художников» и «Мира искусства», хранитель Музея старого Петербурга (с 1912 г.).

[33] См. комм. 37, 1896 г.

[34] См. комм. 8, 1905 г.

[35] Грабарь имеет в виду, возможно, «Вихрь» Ф. А. Малявина. Картина, над которой Малявин работал в 1905 г., экспонировалась в 1906 г. на выставке, устроенной С. П. Дягилевым после прекращения журнала «Мир искусства». Грабарь вспоминал, что из числа произведений, выделявшихся на выставке размерами и сюжетом, были новые «Бабы» Малявина,— его «Вихрь», большой холст, тогда же купленный для Третьяковской галереи» («Моя жизнь», стр. 214).

[36] *Гауш Любовь Николаевна* — художница, жена А. Ф. Гауша.

[37] Датируется на основании содержания письма (см. письмо Грабаря Остроухову от 22 мая 1905 г.).

[38] Обращение Грабаря к И. С. Остроухову связано с работой последнего в Третьяковской галерее.

[39] Подразумевается каталог Третьяковской галереи.

[40] Речь идет о картине Грабаря «Февральская лазурь» (см. комм. 96, 1904 г.).

[41] По-видимому, речь идет об уплате долга, сделанного в связи с постройкой дома родителей Грабаря в Адлере (см. письмо художника Э. И. Грабарю от 25 ноября 1900 г. и комм. 11 и 12, 1900 г.).

[42] 11 января 1905 г. Горький был арестован и посажен в Петропавловскую крепость с обвинением в участии в работе организаций, борющихся против самодержавия. 14 февраля, под давлением протестов против ареста Горького, подписанных виднейшими писателями и деятелями художественной культуры Европы, Горький был освобожден и выслан в Ригу. Из Риги он вскоре переехал в Териоки.

«Горький теперь не имеет права бывать в Петерб.,— писал Гржебин Грабарю 10(?) июня 1905 г.,— и просит нас приехать к нему на дачу (Куоккала), куда съедутся Андреев, Куприн и др... Игорь Эмм., пожалуйста, приезжайте на день-2 в Петерб. Тогда будут Билибин, Добужинский, Нурок, Вы, и я пишу сейчас Лансере, может, и он приедет на это собрание, какое будет на этот раз у Горького. Я знаю, Вы, вероятно, работаете теперь и трудно Вам будет устроить Ваш приезд; но это положительно необходимо для того, чтобы все интенсивнее шло и чтобы никаких недоразумений потом не произошло.

Собрания, о котором я Вам писал,— продолжал Гржебин в письме от 29 июня,— еще не было. Оно будет 10 июля... будут, вероятно, и Järnefeld, и Галлен... На это собрание художн. и литераторов следует много рассчитывать. Все будет яснее, цельнее и интенсивнее. Лансере вряд ли приедет. Бакст в Баден-Бадене. Сомов, кажется, не скоро приедет. Серов, как я впервые из Вашего письма узнаю, что он знает об этом деле. Некоторые (Добуж., Лансере, Бакст, Билибин и я) думают, что хорошо было бы еще Пастернака привлечь... То же самое высказывается относительно Кардовского». В письме от 6 июля Гржебин вновь делится с Грабарем своими хлопотами по подготовке собрания у Горького. Гржебин говорит о собрании у Горького и его участниках: «Серов, по-видимому, очень интересуется нашим делом; во всяком случае он будет работать наравне с другими, и нечего говорить, что он будет весьма и весьма полезен. Он, конечно, будет также на собрании у Горького, но мы думаем еще до этого собрания поговорить и выработать наши программы,— что ли [? и как]... Еще можно пригласить Пастернака, будет, конечно, недурно. Вообще, чем больше полезных людей будут заинтересованы нашим делом, тем, разумеется, лучше будет...» Среди приглашенных Гржебиным на это совещание у Горького была и А. П. Остроумова-Лебедева (письмо Гржебина художнице от 3 июля 1905 г.; Рукописный отдел ГПБ), но она на совещании не была и участия в сатирических журналах не принимала.

[43] *Андреев Леонид Николаевич* (1871—1919) — писатель и драматург.

[44] *Галлен-Каллела Аксель* (1865—1931) — финский живописец. Его произведения экспонировались на первых выставках «Мира искусства», частично воспроизведены в журнале «Мир искусства», 1899, № 7—8, стр. 109, 114, 121—130.

[45] *Ярнефельт* (*Ернефельд, Иернефельт*) *Ээро-Николай* (1863—1937) — финский живописец. Окончил Академию художеств в Петербурге. Его произведения были представлены на «Выставке русских и финляндских художников», устроенной в 1898 г. Дягилевым, и воспроизведены в журнале «Мир искусства», 1899, № 7—8, стр. 110, 115, 118—119.

[46] Судя по письмам художника В. Э. Грабарю от 9 и 26 июня 1905 г. (не публикуются; Отдел рукописей ГБЛ, ф. 376), Грабарь в июне этого года совершил поездку в Берлин, Париж и Мюнхен; второго июля он выехал из Мюнхена через Вену в Москву.

[47] Подразумеваются японские гравюры.

[48] Вероятно, Грабарь имел в виду С. А. Щербатова, который, в стремлении «показать соотечественникам, что из себя представляет высокохудожественный сатирический журнал», провозил «Simplicissimus» в сундуке с двойным дном» (*С. Щербатов.* Художник в ушедшей России, стр. 77).

[49] Датируется по содержанию письма (ср. с письмами художника В. Э. Грабарю от 6 и 27 июля 1905 г.).

[50] *Гейне Томас Теодор* (1867—1948) — немецкий график, иллюстратор, плакатист, карикатурист, мастер декоративного искусства. Один из главных сотрудников журнала «Simplicissimus».

[51] *Сааринен Элиэл* (1873—1950) — финский архитектор.

[52] Собрание у Горького в Куоккала, близ Териок состоялось 10 июля 1905 г. Собрание закрепило намерение его участников издавать сатирический журнал «Жупел». Литературным отделом журнала согласился руководить Горький (см. комм. 27, 1905).

[53] В процессе работы над изданием «Картины современных художников в красках» (см. комм. 16, 1904 г.) Грабарь близко сошелся с издателем И. Н. Кнебелем. После закрытия журнала «Мир искусства» Грабарь предпринял переговоры с Кнебелем о продолжении издания произведений изобразительного искусства, архитектуры и прикладного искусства в новом художественном журнале, который должен был взять на себя функции главного отдела бывшего «Мира искусства» и использовать оставшиеся неопубликованными им клише, фотографии и графические материалы. Журнал сначала предполагалось назвать «Свободным искусством» или «Современным искусством», затем, по предложению Бенуа и Сомова, «Вестником искусства». Издание не состоялось. Кнебель не решился конкурировать с Н. П. Рябушинским, финансировавшим роскошно иллюстрированный журнал «Золотое руно», первый номер которого вышел в январе 1906 г.

[54] Яремич, выезжавший на некоторое время из Парижа, получил письмо Грабаря с большим опозданием и не смог передать его ни Сомову, ни Бенуа.

[55] Яремич с удовлетворением воспринял идею Грабаря об издании нового художественного журнала. «У меня всегда было предчувствие,— писал Яремич художнику 28 (15) августа 1905 г.,— что Вы соорудите нечто вроде того, что наконец собираетесь соорудить и как своевременно. Я говорю о Вашем художественном журнале, кот. теперь более необходим, чем когда-либо. Мы ведь в этом отношении совершенно осиротели, т. к. нельзя же считать художественным журналом место для свалки нечистот, называемое «Искусством»... Думая, что Ваш журнал будет настоящий художественный орган, серьезный, острый, ядовитый, веселый, безжалостный...» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106); см. комм. 81, 1904 г.

[56] *Сюннерберг Константин Александрович* (псевдоним — *К. Эрберг*, 1871—1942) — поэт, писатель, художественный критик.

[57] Название газеты со статьей Философова не установлено.

[58] «Русское богатство» (СПб., 1876—1918) — ежемесячный литературный, научный и политический журнал. Орган либеральных народников. Редактор Н. К. Михайловский (с 1894 г.).

[59] *Елпатьевский Сергей Яковлевич* (1854—1933) — писатель, земский врач, народник, сотрудник журнала «Русское богатство».

[60] *Андреева (Желябужская) Мария Федоровна* (р. в 1872 г.) — актриса и общественная деятельница.

[61] *Морозов Савва Тимофеевич* (1863—1905) — фабрикант, один из директоров Художественного театра. К. С. Станиславский в речи на Торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ (27 октября 1928 г.), тепло вспоминал о «всеми нами любимом С. Т. Морозове, который на этих подмостках был не только директором, но и электротехником, работал в костюмерной.., красил лампочки, работал с бутафорами, когда нужно было ставить экстренный спектакль» (*К. С. Станиславский.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953, стр. 286). Известно, что Морозов материально помогал РСДРП.

[62] *Габрилович Осип Соломонович* (1878—1936) — пианист, дирижер и композитор, уроженец Петербурга, в 1894 г. окончил Петербургскую консерваторию, с 1914 г. жил в США.

[63] Об эпизоде с переводом выступлений на встрече у Горького в Куоккале см. в «Автомонографии» Грабаря («Моя жизнь», стр. 215).

Сам Грабарь, увлеченный в это время замыслом издания своего собственного художественного журнала, практического участия в дальнейших организационных мероприятиях по осуществлению издания политико-сатирических журналов «Жупел» и последовавшей за ним «Адской почты», равно как и в самих журналах, не принимал. Однако «в критический момент,— как подчеркивает биограф Грабаря, О. И. Подобедова, — когда редакции необходимо не только переменить название, но и иметь новые средства на подготовку «Адской почты», пришедшей на смену закрытому «Жупелу», Грабарь помогает и материально, досрочно внося свой пай или просто высылая наличные средства. Все это свидетельствует не только о тесных связях художника с редакциями «Жупела» и «Адской почты», но и о его живейшей заинтересованности судьбами революционной сатиры» (*О. Подобедова.* Игорь Эммануилович Грабарь, стр. 114). Продолжал он интересоваться и делами журнала. Регулярно информировал его в письмах о ходе дел Добужинский: «Был у меня Гржебин, предполагалось еще одно собрание у Горького. Потом оно состоялось экспромтом, и Гржебин не успел никого позвать... Установили и редакционный комитет: Андреев, Чириков, Нурок, Яблоновский, Иернефельдт и Юриц. Грж. пишет, что, по его мнению, это превосходно и означенные лица начнут сейчас же собирать материал. Затем Грж. взывает ко мне и ко всем, убеждая работать и работать. Вероятно, на днях он приедет к Сомову, и я туда поеду. Поговорим... А не мерцает ли надежда, что через Думу, хоть и весьма корявую, пройдет свобода печати? Тогда в феврале выйдет наш «Жупел»» (письмо от 11 августа 1905 г.). «Жупел» хочет выходить, сегодня собрание у Юрицына. Сомик делает марку. Бакстовская забракована. Нарисуйте что-нибудь к концу ноября или к декабрю» (письмо от 30 октября 1905 г.; Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Прислать рисунок просит Грабаря и Гржебин: «Очень прошу Вас хоть на некоторое время заняться нашим делом. Первый номер выйдет 26 ноября. В нем будут рисунки: Серова, Лансере, Билибина и мой (если мы решим рискнуть и не бояться последствий). Очень хотелось бы, чтобы и Вы тоже возможно скорее прислали что-нибудь... Меня как ответственного редактора прошу не щадить и рисовать все возможно откровеннее, как захочется» (письмо от 15 ноября 1905 г.; там же). Но, как объяснял впоследствии Грабарь, хотя он и работал над рисунком, «не будучи графиком, а только живописцем», он не смог выполнить эти просьбы художников («Моя жизнь», стр. 215).

Подробнее о журналах «Жупел» и сменившей его «Адской почте» см.: *П. Дульский.* Графика в сатирических журналах 1905—1906 гг. Казань, 1922; *Э. Голлербах.* Политико-сатирическая графика 1905 г.— *В. Боцяновский* и *Э. Голлербах.* Русская сатира первой русской революции 1905—1906 гг. Л., 1925, стр. 146—170; *С. Исаков.* О революционной графике 1905 г.— «Искусство», 1935, № 6; *З. Карасик.* М. Горький и сатирические журналы «Жупел» и «Адская почта» — М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов. М., 1957; *Э. Гомберг-Вержбинская.* Русское искусство и революция 1905 г. Л., 1960; *О. Подобедова.* Е. Е. Лансере. М., 1961, стр. 83—104; *Г. Стернин.* Очерки русской сатирической графики. М., 1964, стр. 236—269; *А. Сидоров.* Отражение в искусстве первой русской революции.— Русская худо-

жественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1907), кн. 2. М., 1969, стр. 252—256; он же. Русская графика начала XX века. М., 1969, стр. 116—141. О сотрудничестве Грабаря в журналах «Жупел» и «Адская почта» — см. кн. *О. Подобедова.* Игорь Эммануилович Грабарь, стр. 109—115. Некоторые материалы переписки Грабаря на эту тему см. в комм. 7, 1906 г.

[64] Речь может идти об одной из двух картин, выполненных Грабарем в 1904 г.: «Утренний чай» (Национальная галерея в Риме) или «Послеобеденный чай» (Ивановский областной художественный музей).

[65] Подразумевается, вероятно, одна из последних, к моменту написания данного письма, вещей Грабаря, осуществленная им в мае 1905 г.,— «Сирень и незабудки» (ГТГ). Но не исключена возможность, что Грабарь имеет в виду более раннюю свою вещь, тоже с незабудками — «Цветы и фрукты на рояле» (1904, ГРМ).

[66] 1903, ГТГ.

[67] «Вопросы жизни» (СПб., 1905) — ежемесячный литературно-общественный журнал. Редактор-издатель — Н. О. Лосский. Продолжал линию журнала «Новый путь».

«Новый путь» (СПб., 1903—1904) — ежемесячный общественно-политический и литературный журнал, орган символистов. Редактор-издатель — П. П. Перцов. В журнале принимали участие Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, Д. В. Философов и др.

«Весы» — см. комм. 24, 1904 г.

[68] «Мир искусства» печатался на двух видах бумаги — белой меловой для иллюстраций и желтоватой, для текста.

[69] Подразумевается деревянное церковное зодчество русского Севера. В 1904 году целый номер журнала «Мир искусства» был отведен под работу И. Я. Билибина «Народное творчество русского Севера», в которой, помимо небольшого очерка, воспроизводилось 70 фотографий Билибина с церквей северных губерний, народных вышивок и предметов утвари («Мир искусства». СПб., 1904, № 11, стр. 265—318). *Билибин Иван Яковлевич* (1876—1942) — график, член объединения «Мир искусства».

[70] «Vor Allem [прежде всего] я в восторге,— писал 21/8 августа Бенуа Грабарю,— от Твоей затеи и совершенно отдаюсь в Твое распоряжение».

Но вот необходимо выяснить несколько пунктов.

1) «Искусство», значит, совершенно не идет в счет? Или его предаем проклятию, или оно не будет существовать с 1906 г.? Признаюсь, последнее мне бы очень улыбалось [здесь примечание Бенуа: Поразмыслив, считаю, что напротив того лучше пусть существует]. Я прельщенный красивым его видом к Фоминой послал туда статью о Вистлере (не взятую «Русью») и в ответ на это получил письмо от Тароватого и два номера журнала. Эти номера глубоко огорчили меня. Пусть Вистлер появляется, я его назад не возьму (да и хлам эта статья), но больше я бы туда не писал. Как Твое мнение насчет этой манифестации искусства? — Это, по-моему, «Москва» во всем своем кошмарном безобразии... Мы вредим безжалостно всей этой молодежи, не выступая против них во имя их собственного спасения... Нам надо быть до конца крайними и не идти на компромисс с новым [1 сл. неразб.], так же как мы не шли на компромисс со старым. Ну и прекрасно, если мы люди 1890-х годов (как раз это вздор, ибо перед Аполлоном никаких 1890-х годов нет),— мы все равно не станем людьми общей культуры — грубой и нелепой. Нам нужно поставить это в программу быть самими собой до конца, не уступать ни пяди — какой-либо ереси, хотя бы и самоновейшей. Разумеется, ...я первый готов трезвонить о Судейкине, если он покажет себя «дельным», хотя бы от этого его дела померкли все мои любимые светила. Но принимать за формулу новаторства, поступать в стадо ослов, кадящих идолам: Сезанну и Редону, я считаю недостойным и себя и всех моих друзей. Напротив того, нам нужно помнить о нашей священной художественной культурной миссии и с ее точки зрения одинаково вооружаться как против грубости Вл. Маковского, так и против сугубой грубости доморощенных редончиков и сезаннчиков... Итак я предлагаю выбросить из программы (разумеется, тайным договором внутри редакции) — всякое забегание перед молодежью, вернее, всякое пресмыкание перед новым из страха «отстать». И в таком случае мы вооружаемся против «Искусства», не теряя надежды посеять в сотрудниках его

такие семена, которые сделали бы из них настоящих художников — нам же на радость и хотя бы на погибель. 2) Итак вот главное замечание о программе. Все остальное пустяки».

Далее Бенуа предлагает взять на себя написание статей: а) Художественные ереси, в) Садовое искусство, с) Музейное дело в России, d) Мои симпатии, е) Мои антипатии, f) Современная художественная промышленность». «Насчет названия,— продолжает Бенуа,— не лучше ли бы нечто вроде «Художественный вестник», «Художественная хроника». «Хроника искусства», или еще лучше: «Художественная летопись». «Свободное искусство» и претенциозно и непонятно, а «Современное искусство» слишком узко» (Отдел рукописей ГТГ. ф. 106).

[71] В 1905 г. вышли все 12 выпусков серии. Речь идет о немецком издании «Meister der Farbe» (см. комм. 16, 1904 г.).

[72] В ответ на это письмо Добужинский 11 августа 1905 г. писал: «Дорогой мой, видываюсь с Сомовым, и о названии журнала толковали (Вашего письма он не получал), По-моему, «Свободное искусство» звучит гордо, и С. одобряет. Он, со своей стороны, предлагает не побояться какого-нибудь аллегорического названия — раз это красиво! Представьте себе «Храм муз»?! Право живописно. Или «Венок Аполлона», «Зеркало муз», «Ожерелье Каллионы» (если только Каллиона муза художников) — это уж мои изобретения. Но шутки в сторону — «Св. иск.»— трезво и красиво. А, например, «Творец-художник», «Творчество художника». Длинно? Нурока не видал давно ... Решайте скорее с названием» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Несколькими днями позже, 28—29 августа, в ответ на неизвестное письмо Грабаря Добужинский, вновь возвращаясь к названию, пишет: «Все-таки,— хоть это и окончательно,— «Летопись иск.» мне как звук не нравится. И Сомову. Летопись искусства. Но что делать? Предлагаемое ныне Сомовым «Вестник искусства» — проще».

По-видимому, в том же письме Грабарь излагал Добужинскому программу нового журнала и просил его начать работу над обложкой журнала. Добужинский отвечает Грабарю на это в письме от 28—29 августа 1905 г.:

«Вещи для № «Петерб. художников» будем собирать. Право, Вы мне делаете большую и незаслуженную честь... О Лансере и Баксте не имею понятия... Я бы предложил еще обратиться к Замирайле. Интереснейшие у него есть вещи. Большой он художник.

№ с стихотворениями идея чудесная. Примитесь за осуществление скорее, т. е., чтобы художники могли поделить тему. Я с радостью возьмусь. Вполне разделяю, г. редактор, Ваши упования и не сомневаюсь, что этот номер на «шершавой бумаге» будет один из занимательнейших, и его уже вижу!

Превосходная мысль не исключать и предметов худож. старины. В меру это даже необходимо и в сущности, при программе хроникальной, не обойтись: отклик на Историч. выставку и подобные ей должен ведь быть.

Я получил и размер и бумагу. Желтая красива, но отдает «Искусством», тот же горчишник. Я пробую делать синим (кроме же того с белым). Посылаю мою идею: на синей бумаге — белым. Только этот сорт бумаги плох тем, что этот чудесный цвет линяет от солнца. Но согласитесь, что подобный цвет обложки небывалый. Может быть красиво бы было печатать серебром или серебристыми белилами. Это первая мысль, которая, конечно, разрабатывается. Белое с желтым, конечно, тоже красиво, царственно?

Пожалуйста, дорогой, пригласите Сюннерберга еще раз в сотрудники, он, любящий так искусство, будет отличным работником... Как Вам известно, в «Искусстве» ему большой охоты сотрудничать нет... Пришлите скорее обратно мою обложку, и я начну делать... Только что был у Сомова и синяя, и желтая бумага ему нравятся и одобряет. Буквы теперь пока ему не хочется делать. И последнее слово: (в унисон с Сомовым) все-таки лучше «Вестник искусства».

Захваченный работой для нового журнала, Добужинский 8 сентября 1905 г. вновь пишет Грабарю в ответ на не дошедший до нас детальный разбор его эскиза обложки: «Очень жаль, если нельзя печатать белым во всю силу. Но, может быть, выйдет недурно серебром на шероховатой бумаге: печатать фон с пробелами тоже надо бы попробовать, причем (совет Сомова) печатать на

шероховатой белой бумаге. Тогда может получиться иллюзия печатанного белым, тем более, что и края букв, и узоры будут мягче... Эта шероховатая бумага вообще не дурна, и я за нее... Надписи и узоры видоизменятся, и я ужасно тронут Вашим детальным таким разбором, но это ведь только намечено... Марку сделаю.

«Вестник иск.» всем нравится, и все обрадованы переменой. Был вчера у Сомова, он говорит, что хотите 2 № [№ 2] посвятить Рослену. Это вызвало восторг, и Аргутинский обещает написать своему знакомому в Швецию, который достанет все, что там есть, и Бенуа, конечно, из Парижа все, что имеется, пришлет... Сомову очень понравилась идея Кунсткамеры, и он будет делать. Когда-нибудь и я сделаю на ту же тему, идея богатая, и с ней Вас поздравляю» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[73] Вступил в обсуждение названия журнала и Сомов. «Я бы посоветовал Вам,— писал он 11 августа Грабарю,— назвать его «Журнал современного искусства». Это и проще, и скромнее. Вот еще, но уже более замысловатое название: «Новый мир искусства». Название это будет иметь двоякий смысл. В предисловии можно будет оговорить причину наименования и даже пролить слезу об умершем старом «Мире искусства»». В отношении намерения Грабаря посвятить первые номера журнала Бенуа или Сомову художник заметил: «Не слишком ли много только было за последнее время дано меня?» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). В таком же духе высказался и Бенуа по этому вопросу в письме Грабарю от 21/8 августа (там же).

[74] Вероятно, Грабарь имеет в виду свою работу над «большой картиной» с детьми М. В. Мещерина под березами, о которой он рассказывает в своей «Автомонографии». Эту картину, оставшуюся, по словам Грабаря, незавершенной из-за дождей, начавшихся в середине сентября, по-видимому, следует отнести к 1905. а не к 1904 г., как это следует из контекста. Недаром он говорит, что картину «на следующий год писать опять не удалось, так как надо было ехать в Париж», очевидно, на устроенную Дягилевым в 1906 г. Русскую выставку («Моя жизнь», стр. 208).

[75] Любопытно замечание по этому поводу А. Н. Бенуа: «Гениальное название «Вестник искусства» вовсе не Сомов придумал, а я сплагиировал с некогда славного органа Андрея Ивановича и Владимира Васильевича. Прошу это помнить. Я очень горжусь этим» (письмо А. Н. Бенуа Грабарю от 23/10 августа 1905 г.; отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Бенуа имеет в виду «Вестник изящных искусств» (СПб., 1883—1890), редактором которого был А. И. Сомов (отец его друга, художника К. А. Сомова) и основными сотрудниками — В. В. Стасов, Н. П. Собко и др.

[76] Подразумевается «За́мок» (1895, ГТГ), впервые экспонировавшийся на выставке «Общества русских акварелистов» (1896), и один из этюдов, выполненных в Майнце (ГРМ).— См. письмо Грабаря Бенуа от 17 сентября и ответное письмо Бенуа от 4 октября 1905 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[77] *Остроумова-Лебедева Анна Петровна* (1871—1955) — гравер, литограф, акварелист, живописец. Грабарь высоко ценил ее цветные деревянные гравюры, акварели и гуаши — серии архитектурных пейзажей Петербурга, окрестностей Петербурга, виды городов Италии, Испании, Франции («Моя жизнь», стр. 163).

[78] Подразумевается альбом «Азбука в картинах Александра Бенуа». СПб., 1905.

[79] *Рослен* (*Рослин*) *Александр* (1718—1793) — шведский живописец, портретист. В 1780-х годах работал в России. По словам М. В. Добужинского, портреты Рослена, собранные на Портретной выставке 1905 г., «особенно поражали всех... по их мастерству и выразительности» (выдержка из статьи Добужинского «Историческая выставка портретов. К пятидесятилетию», 1955 г.— дается по кн.: «Валентин Серов в воспоминаниях и переписке современников», т. 1, стр. 102).

[80] Загоревшись идеей Грабаря, Сомов в письме художнику от 8 сентября 1905 г. наметил встречную программу журнала. Он предложил издавать «нумера-монографии 1) Версаль или Версаль и стиль Людовика 14-го... 2) Русская скульптура 18 и нач. 19 века... 3) «Simplicissimus-Nummer» с горячей статьей и ехидной и остроумной выборкой из 9 годов журнала. 4) Миниатюрная живопись России

5) Разновидности архитектуры Empire'а (Лондон, Париж, Петербург и Германия) 6) Частные дома в старом Петербурге. 7) Русский фарфор... 8) Chardin (об этом нумере очень просил почему-то Аргутинский, а статью напишет Шура, влюбленный в Chardin'а...» и т. д., вплоть до номеров, посвященных цветам или китайцам. В этом же письме Сомов сообщает о согласии А. П. Остроумовой-Лебедевой дать материал для журнала. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[81] *Нимфенбург* — дворцово-парковый ансамбль близ Мюнхена эпохи барокко XVII в., спланированный по типу Версаля.

[82] В июне 1905 г., во время пребывания в Мюнхене.

[83] *Николаевский Ф. Л.*— фотограф.

[84] Для понимания этого письма необходимо привести выдержку из письма С. П. Яремича Грабарю от 28 августа 1905 г. Возмущенный статьей Н. Я. Тароватого против московских художников (см. *Н. Тароватый.* По поводу выставки «Союза русских художников». «Искусство», 1905, № 3, стр. 57—59), Яремич писал: «Что это за омерзительная выходка по отношению к московской партии художников «Союза». По грубости, нечистоплотности и ханжеству, по отношению к нашим художникам не выкидывало ничего подобного даже «Новое время». И во имя чего все это делается? Это все было бы понятно и оправданно хоть отчасти, если бы действительно была цель расчистить место для чего-то значительного и крупного «молодого», которое находится в загоне и пренебрежении. Но ведь вся молодость «гениальных» отпрысков масочного класса московской школы живописи заключается в том, что они начали переводить на русскую почву безвкусных гогенов и сезаннов, вместо цорнов и бенаров, чем было занято молодое поколение двумя-тремя годами раньше... говорю с такой уверенностью потому, что в самых оригинальных гогенах и сезаннах художественный элемент отсутствует, нет кухни, нет брио, указывающего на безумное совершенство удара, нет настоящего, т. е. физиологического чувства тона и краски, равно как отсутствует и вкус, и форма... Что же остается, когда отсутствуют все эти элементы? В лучшем случае глухое упорство и курьез ярмарочной вывески; в худшем случае колористическая снасть, грубо спертая с Врубеля, и невежество формы и стиля замаскировано манеришкой Ван Гога. И это новизна? И это молодость?» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[85] *Сезанн Поль* (1839—1906) — французский живописец.

[86] *Ван-Гог Винцент* (1853—1890) — нидерландский живописец, с 1886 г. работал во Франции, рисовальщик, офортист, литограф.

[87] *Ла Туш Гастон де* (1854—1913) — французский живописец, график и скульптор.

[88] *Делакруа Эжен Фердинан* (1798—1863) — французский живописец.

[89] *Кузнецов Павел Варфоломеевич* (1878—1968) — живописец, график, монументалист, участник выставок «Союз русских художников», «Голубая роза», «Мир искусства».

[90] Речь идет о приеме в «Союз русских художников», по рекомендации Грабаря, в качестве экспонента С. Ю. Судейкина (а вслед за ним, возможно, и Кузнецова), с целью противопоставить выставки «Союза русских художников» — выставке «36-ти» 1902 г., носившей, по мнению мирискусников, чисто московский характер (см. письмо Грабаря А. Н. Бенуа от 11 ноября 1904 г.).

[91] *Редон Одилон* (1840—1916) — французский живописец.

[92] *Моро Гюстав* (1826—1898) — французский живописец, один из основоположников символизма в живописи.

[93] *Дени Морис* (1870—1925) — французский живописец, монументалист, рисовальщик, теоретик искусства.

[94] *Воллар Амбруаз* (1895—1939) — французский торговец картинами, книгоиздатель, коллекционер, владелец частной галереи в Париже.

[95] В Париже, с 1896 г., после заключения контракта с Гогеном о покупке всех его картин, Воллар стал единственным обладателем его работ (*Дж. Ревалд.* Постимпрессионизм. Л.— М., 1962, стр. 372). Грабарь убедил Бенуа посмотреть произведения Гогена. «Что касается до В. Гога, то я к нему отношусь с симпатией,— писал Бенуа Грабарю из Парижа 4 октября 1905 г.,— приятный и сильный колорист и настоящий мученик своей идеи — чисто живописной. К сожалению,

Сезанна и Гогена я знаю меньше и на днях собираюсь в Fayet, после чего напишу Тебе свое мнение» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[96] *Фрагонар Оноре* (1732—1806) — французский живописец.

[97] *Крачковский Иосиф Евстафьевич* (1854—1914) — живописец и экспонент выставок ТПХВ.

[98] *Чуди Х. фон* — директор Национальной галереи в Берлине, историк искусства.

[99] *Боде Вильгельм фон* — директор Берлинского художественного музея, историк искусства, см. комм. 38, 1911 г.

[100] «За «Кунсткамеру» берусь с величайшей готовностью, уже в глазах мерещится идея»,— писал Грабарю Сомов 8 сентября 1905 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[101] «Moreau frères» — фирма, выполнявшая фотографирование произведений живописи.

[102] Подразумевается акварель Бенуа «Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I» (1903).

[103] *Чекатто* — торговец картинами и другими произведениями искусства в Москве. Зайти к нему Грабарь должен был по просьбе Бенуа.

[104] Подразумевается картина К. А. Сомова «Дама в голубом» (портрет Е. М. Мартыновой; 1897—1900, ГТГ).

[105] *Ларсон К.* (1853—1919) — шведский художник, представитель Югендстиля.

[106] *Поленова Елена Дмитриевна* (1850—1898) — живописец, график, автор эскизов вышивок, мебели, керамики, иллюстратор русских народных сказок. Организовала вместе с Е. Г. Мамонтовой художественную столярную мастерскую в Абрамцеве.

[107] В письме от 4 октября 1905 г. Бенуа «решительно со всем соглашался», но возражал против номера, посвященного Версалю. Он считал необходимым «восстановить прежнюю мою идею: дать номер о садовом искусстве вообще», возражал против номера о XVIII в.: «...не знаю, хорошо ли, что снова Ты берешься за Екатерининский век?— говорил Бенуа,— Das ist bisschen dagewesen [Это немного надоело.— *нем.*) Впрочем, если Дягилев даст, то и прекрасно. Это большой козырь, а нам с Костей и Серовым, разумеется, праздник. Однако в будущем не забудь вернуться к дивной теме, которая была у нас в «М. И.» — к истории пейзажа. Это непочатый угол, и можно сделать нечто ультра...» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[108] В письме от 3 октября 1905 г. Добужинский делится с Грабарем мыслями о художественных особенностях шрифта: «Как на Ваш взгляд, чем некрасив современный русский шрифт главным образом? Мне кажется, помимо вытянутости в вертикальн. направл.,— что объяснимо практичностью,— меньше места занимает в сторону,— главное своей угловатостью: глаза цепляются. Латинский алфавит округлее, и глазу легче скользить. Правда? Потому мне кажется правильной моя идея приспособить русский к характеру латинского, хотя бы в некоторых буквах. Совершенно новые очертания не годятся — непривычка будет коробить глаз, поэтому разрывать с традициями непрактично (консерватор, поди какой!). С другой стороны, мягкая круглость и волнистость — залог вычурности, что в большой мере — приторно, особенно в шрифте (соглашаюсь с Вами)... Вообще теоретически предрешать не буду и приступаю! Материалов изобилие... Спасибо Вам за такую внимательную и тем более такую лестную для меня критику, дорогой». (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[109] *Кравченко Николай Иванович* (1867—1941) — художественный критик, живописец.

Речь идет об отрицательном отзыве па альбом Бенуа «Азбука в картинах», данном Н. И. Кравченко в газете «Русские ведомости» (1905, 8 сентября), вызвавшем возмущение Бенуа. 4 октября (21 сентября) 1905 г. Бенуа писал Грабарю из Парижа: «Быть может это и справедливо, но нельзя так оставить дела, ибо мнение прессы может крайне дурно повлиять на все наше участие в экспедиции. Поэтому, дорогой, взываю к Тебе. Изволь написать что-либо на ту же тему в «Русск. ведом.» или куда хочешь. При этом можешь меня и поругать, но так, чтобы не совсем уронить вещь, а наоборот все же ее сделать более или менее соблазнительной» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).— Экспедицией заготовления государственных бумаг была издана «Азбука в картинах».

[110] «Русь» (СПб., 1903—1908) — ежедневная газета; редактор-издатель — А. А. Суворин.

[111] В Б. Чернышевском пер., № 7 (ул. Станкевича) помещалась редакция газеты «Русские ведомости».

[112] *Вольф Альбер* — французский художественный критик, сотрудник газеты «Figaro».

[113] «Теперь я получаю к «Вестнику» истинное отношение,— писал Грабарю Бенуа 4 октября 1905 г.,— и начинаю думать, что он сослужит настоящую службу искусству... Все будет зависеть от такта г. редактора. Важно было выяснить точку зрения. Снобы ли мы или не снобы. Теперь я вижу, что мы не снобы, ну и отлично» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[114] См. комм. 107, 1905 г.

[115] Подразумевается номер предполагаемого журнала, посвященный подмосковной усадьбе Юсуповых, кон. XVIII — нач. XIX в.— Архангельское.

[116] *Гварди (Гуарди) Франческо* (1712—1793) — венецианский живописец.

[117] *Каналетто (Каналь) Джованни Антонио* (1697—1768) — венецианский живописец и офортист.

[118] *Вейден Рогир ван-дер* (*Роже де-ла Пастюр;* ок. 1400—1464) — нидерландский живописец, уроженец Франции.

[119] *Боутс Дирк* (впервые уп. в 1448 г.— 1475) — нидерландский живописец.

[120] *Мемлинг Ганс* (1430-е гг.— 1494) — нидерландский живописец, уроженец Германии.

[121] *Дюрер Альбрехт* (1471—1528) — немецкий живописец, гравер, рисовальщик, теоретик искусства.

[122] *Ленотр Андре* (1613—1700) — французский архитектор, мастер садово-паркового искусства, автор проекта планировки Версаля.

[123] Имеется в виду выставка «Мира искусства», в организации которой Грабарь принимал участие. Она состоялась в феврале — марте 1906 г. в Петербурге. Декоративная часть выставки была исполнена под наблюдением архитектора Ф. И. Лидваля — строителя дома, в котором она разместилась (М. Конюшенная, 3). Позднее произведения этой выставки были показаны в Москве на выставке «Союза русских художников» с прибавлением ряда новых вещей.

[124] В связи с революционной ситуацией и студенческими волнениями здание Академии художеств, по распоряжению вел. кн. Владимира — президента Академии (командовавшего войсками 9 января 1905 г.), было занято войсками. В течение 1905—1906 учебного года занятия в Академии не велись; революционно настроенное студенчество устраивало сходки и митинги.

[125] Грабарь, обеспокоенный прежде всего судьбой выставки «Мира искусства», настаивал на устройстве ее, не взирая на политическую ситуацию. В ответном письме 7 ноября 1905 г. Добужинский обращается к Грабарю: «Дорогой друг, посылаю Вам написанное мной «Воззвание». Собираю подписи. Если сочувствуете,— подпишите свою фамилию. Мне очень хочется Ваше имя, и я не сомневаюсь, что Вы подпишитесь! Но хочу поместить 11-го в 3-х Пб. газетах («Русь», «С. Отеч.», «Наша жизнь»). Поэтому телеграфируйте сейчас по получении. 11-го число сакраментальное... Надо моему воззванию помещену быть не позднее этого 11-го числа.

Поместите в **«Русск. [их] вед[омостях]» или «Р. [усском] слове».** Соберите с своей стороны подписи среди москвичей и припишите (Присоединяем подписи). А затем призываю Вас высказаться по поводу выраженных в моем воззвании положений и пожеланий!!» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Ответное письмо Грабаря Добужинскому неизвестно. Текст же воззвания, написанный Добужинским, был напечатан 12 ноября 1905 г. под заголовком «Голос художников» тремя петербургскими газетами «Русь», «Сын Отечества» и «Новая жизнь». Воззвание было подписано М. Добужинским, А. Бенуа, К. Сомовым и Е. Лансере. В газетах «Русские ведомости» и «Русское слово» воззвание опубликовано не было.

Воззванию мирискусников предшествовало письмо-воззвание группы художников, составленное в первые месяцы революции 1905 г. Оно было опубликовано в газете «Право» (1905 г., 8 мая, № 18); среди подписавших был и Грабарь.

[126] *Чулков Георгий Иванович* (1879—1939) — писатель, литературный критик,

сотрудничал в «Новом пути». Вместе с писателем Леонидом Андреевым намеревался издавать журнал «Факелы», но его издание не состоялось. Вместо него в апреле 1906 г. в Петербурге вышел альманах «Факелы», книга 1 — орган «мистических анархистов», редактором-издателем которого был Г. И. Чулков. В редакционном предисловии под заглавием «Стоустый вопль» излагалась программа издания: «Так жить нельзя!... «Факелы» должны раскрыть — по нашему плану — ту желанную внутреннюю тревогу, которая так характерна для современности. Мы не стремимся к единогласию, лишь одно сближает нас — непримиримое отношение к власти над человеком внешних обязательных норм. Мы полагаем смысл жизни в искании человечеством последней свободы. Мы поднимаем наш факел во имя утверждения личности и во имя свободного союза людей, основанного на любви к будущему преображенному миру». В «Факелах» были напечатаны произведения и статьи Л. Андреева, Вяч. Иванова, И. Бунина, В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, С. Городецкого, Ф. Сологуба, Г. Чулкова, С. Сергеева-Ценского, А. Ремизова, К. Эрберга [Сюннерберга] и др. (Подробнее см. «Русская литература конца XIX — начала XX века. 1901—1907». М., 1971, стр. 499—500).

127 Грабарь, по-видимому, предполагал привлечь Чулкова к подготовке номеров журнала «Вестник искусства», посвященных поэзии и прозе (Горького, Л. Андреева, стихам Бальмонта и др.) и широко иллюстрированных художниками.

1906

1 Имеется в виду картина М. Добужинского «Кукла» (1905, ГТГ).

2 Подразумевается портрет К. А. Сюннерберга, известный под названием «Человек в очках» (1905—1906; ГТГ). Название портрета дал Грабарь. В 1908 г. Добужинский писал ему: «Хотел поделиться, между прочим, своей радостью, когда узнал, что крещенный Вами «Человек в очках» (Вы ведь придумали наименование картине) в галерее» (письмо от 15 мая; Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

3 Речь идет об акварельной выставке «Общества им. Леонардо да Винчи», которая состоялась в декабре 1905 — январе 1906 г. в Москве (см. заметку о ней Н. Тароватого в журнале «Золотое руно», 1906, № 1, стр. 77). По-видимому, Грабарь участником выставки не был.

4 *Касаткин Николай Алексеевич* (1859—1930) — живописец, член ТПХВ (с 1891 г.).

5 Грабарь обыгрывает слова из письма Дягилева от 10 января 1906 г., приехавшего в Москву по «важному художественному делу» и настаивавшего на личном свидании с Грабарем (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106) для переговоров по поводу готовившейся к открытию выставки «Мира искусства» 1906 г. (см. комм. 123, 1905 г.).

6 «Выставка, по словам Дягилева (который просит этого не говорить, и я потому и говорю), откроется не раньше 18.II.— сообщал Добужинский в письме от 27 января 1906 г.— Еще даже неизвестно, разрешит ли полиция в новом доме у Зингера устроить, т. к. предполагается на 6-м этаже, что запрещается» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

7 См. письма Грабаря от 18 марта и 27 июля и комм. 27, 30, 42 и 63, 1905 г.

«Меня привлекают к ответственности за оскорбление Величества,— писал еще 22 декабря 1905 г. Гржебин,— но я вполне уверен, что дело выиграю я. Второй номер выпускаем 24, если его опять не конфискуют. Мы все возможное делаем, чтобы не задевать царя, а прокуроры положительно его во всем находят...» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Гржебин имеет в виду свой сатирический рисунок «Орел-оборотень, или политика внешняя и внутренняя», помещенный в журнале «Жупел», 1905, № 1, в котором в отнюдь не замаскированном виде задевался именно царь.

«С «Жупелом» катавасия: Билибин сидел сутки после обыска, Гржебин же и посейчас в Крестах, на Выборгской...,— отвечал Добужинский на вопрос Грабаря о судьбе «Жупела»,— неизвестно даже, за что посажен Г[ржебин], за свои ли рисунки или как редактор за билибинского осла (Видали ли Вы № 3? Билиб. хотел всем послать). Были опрошены все сотрудники, художники, рисовавшие для 3 №.

кроме меня, хотя у Бил. спрашивали, что оно означает (старый и новый год) и почему пламя свечи повернулось направо?.. Юриц[ын] арестован за тот же «Жупел»! Голике ликвидируют из-за того же «Жупела», закрытие его типографии его зарезало — каков факт! Но «Ж» не умер, в собраниях решено не быть с компанией Юриц[ына] — вожделенный развод! Горький стоит за это (помните, летом он советовал нам быть самостоятельными, и, по-видимому, через него можно будет устроить на средства Тов[арищества] «Знание», оставаясь самостоятельными (пока это еще секрет). Рисунки делайте и присылайте Билибину» (письмо Добужинского Грабарю от 27 января 1906 г.; цит. по кн. *О. Подобедова.* Игорь Эммануилович Грабарь, стр. 115). Вышло в свет всего три номера «Жупела», после чего журнал был закрыт. Немедленно после закрытия журнала участвовавшие в нем художники основали новый журнал «Адская почта», издателем которого «имел мужество объявить себя Е. Е. Лансере». «Адская почта», по словам А. А. Сидорова, явилась «достойной продолжательницей «Жупела» (*А. Сидоров.* Русская графика..., стр. 124). После третьего номера «Адская почта» была также запрещена.

[8] На выставке «Мир искусства» 1906 г. было представлено семь картин Грабаря: «Балкон» («Балкон. Иней», 1905, Государственная картинная галерея Армении, Ереван), «Весной» («Весенний ветерок», 1905, Пермская Государственная художественная галерея), «Сирень и незабудки» (1905, Ярославский художественный музей), «Майский вечер» (1905, собрание Н. И. Комарович, Москва), «Хризантемы» (1905, ГТГ), «Морозное утро» («Морозное утро. Розовые лучи», 1906, собрание М. И. Грабаря, Москва), «Иней» (1906, Ярославский художественный музей).

Своеобразный отзыв на свою экспозицию получил Грабарь от Вяч. Иванова, писавшего художнику: «На выставке я сегодня не был, но все под впечатлением вчерашнего еще только беглого осмотра. Мне грезятся Ваши... инейные дали, Ваша весенняя медвяно-солнечная комнатка, в которой гуляет благоуханный ветерок» (письмо Вяч. Иванова Грабарю от 24 февраля 1906 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[9] На этой выставке Русским музеем ни одной вещи приобретено не было.

[10] Речь идет об одной из акварелей (подразумевается, вероятно, «Красноборск»), выполненных Грабарем в 1904 г. для воспроизведения их на открытке Общины св. Евгении Красного Креста и затребованной И. М. Степановым для повторного воспроизведения (см. комм. 50, 1904).

[11] Новых открыток Грабарь, по-видимому, не делал.

[12] Имеется в виду выставка «Мира искусства», которая перед тем экспонировалась в Петербурге.

[13] Московский Художественно-литературный кружок был основан в 1898 г. с целью способствовать общению литераторов и художников. Председатель — А. И. Южин (с 1908 г.— В. Я. Брюсов).

[14] В «Списке главнейших произведений» Грабаря в его «Автомонографии» есть сведения о покупателях его вещей: «Сирень и незабудки» были приобретены Русским музеем, «Майский вечер» — М. Соколовым, «Хризантемы» — В. О. Гиршманом, «Балкон. Иней» и «Весенний ветерок» попали в собрание Н. В. Мещерина, «Иней» приобрел Московский литературно-художественный кружок («Моя жизнь», стр. 337).

[15] В конце 1905 г. украинский коллекционер, подполковник *Степан Петрович Крачковский* (ум. в 1916 г.), живший в Житомире, обратился к Грабарю с просьбой «исполнить повторение» картины «Последние лучи» (письмо от 31 декабря 1905 г., Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Письмо, в котором Крачковский назвал еще несколько вещей, не сохранилось.

[16] *Шехтель Федор (Франц) Осипович* (1859—1926) — архитектор, председатель Московского архитектурного общества (с 1906 г.).

[17] Картина «Сентябрьский снег» (1903) принадлежала Гиршману, «Последние лучи» (1903) — Шехтелю, «Мартовский снег» (1904) — Морозову.

[18] Речь идет об иллюстрациях Добужинского к «Станционному смотрителю» А. С. Пушкина. В письме Грабарю от 27 ноября 1906 г. Добужинский досадует на Экспедицию заготовления государственных бумаг, отвергшую его иллюстрации. 8 апреля он обращается к Грабарю с просьбой помочь продать иллюстрации

Гиршману или Кнебелю. Иллюстрации были куплены Гиршманом (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Издание этих иллюстраций состоялось только в советские годы (*А. Пушкин.* Станционный смотритель. М., 1934; М.— Л., 1936).

[19] Добужинский усердно хлопотал о продаже иллюстраций, так как собирался в заграничную поездку. «Вот был бы рад,— писал он Грабарю,— если бы удосужились и преподали совет — помните, я, по Вашему рецепту, съездил из Мюнхена в Венецию и был очень благодарен» (письмо от 15 мая 1906 г.; Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[20] *Голике Роман Романович* — совладелец полиграфического предприятия «Товарищества Р. Голике и А. Вильборг», отличавшегося высоким качеством исполнения клише.

[21] По-видимому, предполагалось продолжение издания А. Бенуа «Русская школа живописи» (вып. 1—10. СПб., Р. Голике — А. Вильборг, 1904).

[22] «Березы зимой на солнце», или «Группа берез зимой на солнце», как эта картина названа в письме Р. Р. Голике от 30 июня 1906 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106), по-видимому, «Февральская лазурь» (1904), в 1905 г. приобретенная Третьяковской галереей.

[23] Картина «Плакучая береза» известна под названием «Грачиные гнезда» (1904. ГТГ).

[24] Подразумевается картина «Балкон. Иней» (1905). Однако Грабарь отправил Голике не эту вещь, принадлежавшую Гиршману, который отказал ему в предоставлении картины до своего возвращения из-за границы, т. е. до ноября, а «Иней» (1906).— См. письмо Грабаря Бенуа от 18 июля 1906 г.

[25] Имеется в виду статья А. Бенуа «Художественные ереси» («Золотое руно», 1906, № 2, стр. 80—88).

[26] «Золотое руно» (М., 1906—1909) — ежемесячный, художественный литературный и критический журнал. Редактор-издатель — Н. П. Рябушинский. Литературный и художественно-критический отделы отличались символистско-мистической направленностью.

[27] Обед в честь С. П. Дягилева был дан его московскими почитателями по инициативе И. С. Остроухова. Выступавшие на обеде подчеркивали его заслуги в развитии искусства в качестве редактора-издателя «Мира искусства» и создателя Исторической портретной выставки («Весы», М., 1906, № 4, стр. 45—46).

[28] Подразумевается серия монографий о художниках, основанная в конце XIX в. Г. Кнакфусом «Künstler Monographien».

[29] Подразумевается серия монографий по искусству, выпускавшаяся Р. Мутером: «Die Kunst. Sammlung illustrierten Monographien». Berlin, 1902—1909.

[30] Подразумевается издание: «Московская городская художественная галерея П. и С. М. Третьяковых». М., И. Н. Кнебель, 1904.

[31] «Артист. Журнал изящных искусств и литературы» (М., 1889—1895). Издатель — Н. В. Новиков, редактор — Е. Е. Корш.

[32] *Рябушинский Николай Павлович* — компаньон банкирского дома братьев Рябушинских.

[33] Имеется в виду идея Бенуа посвятить один из выпусков задуманной Грабарем серии монографий садовому искусству. «Садовое искусство» — вещь отдельная, и я за нее очень стою,— писал Бенуа в июле 1906 г.— Но это потребовало бы не одного Архангельского, а сводку всего европейского материала... Тема безумно интересная и в нее можно было бы вовлечь современных художников. Но это попозже и вряд ли в этой серии. (Впрочем?)» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[34] *Левицкий Дмитрий Григорьевич* (1735—1822) — живописец, портретист. *Рокотов Федор Степанович* (1735—1808) — живописец, портретист.

[35] *Бенар Поль Альбер* (1849—1934) — французский живописец, монументалист.

[36] *Маковский Сергей Константинович* (1877—1962) — поэт, художественный критик, основатель и редактор журнала «Аполлон». Автор труда «Страницы художественной критики», кн. 1. СПб., 1906; кн. 2. СПб., 1908; кн. 3. СПб., 1913. Организатор выставки «Мир искусства» в Париже (1910). Сын художника К. Е. Маковского.

[37] *Врангель Николай Николаевич* (1880—1915) — историк искусства, близкий к

кругу «Мира искусства». Один из основных сотрудников журнала «Старые годы». Был деятельным членом «Общества защиты и охранения в России памятников искусства и старины».

[38] В июле 1906 г. Бенуа писал Грабарю, что хотел бы, чтобы деятельность художника по созданию монографий не ограничивалась «переизданием клише «Мира искусства» с соответствующим текстом, а чем-то более интересным. Однако и эту затею весьма и весьма приветствую, ибо она является осуществлением одного из моих небезумных мечтаний («Бенуа как педагог»), и нечто подобное я и присоветовал даже Кнебелю в прошлом году, когда он стал меня убеждать издать «Историю русского искусства» при помощи его ми[лл]ионов клише... Но мне как раз менее всего улыбается пользование уже готовым материалом. Ведь вся радость работать в отыскивании трюфелей.— Возьму на себя, однако, все, что дашь («Бенуа как педагог»); ну вот Петергофа, т. п. и, если хочешь, Левицкого, «Дворянскую усадьбу». «Эпоху рококо в России» — и много в таком духе» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[39] *Соколов Сергей Александрович* (основной псевдоним Сергей Кречетов; р. в 1872 г.) — поэт, писатель, заведующий литературным отделом журнала «Золотое руно».

[40] Ответ на признание Бенуа в его письме Грабарю, написанном в июле 1906 г.: «Я наконец оценил Гогена, и хотя его в свой Олимп еще не помещаю, однако снимаю низко шляпу и люблю его» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[41] *Коро Камиль* (1796—1875) — французский живописец.

[42] *Ватто Антуан* (1684—1721) — французский живописец и рисовальщик.

[43] «Честь и слава Тебе, что Ты предугадал значение Гогенов и Ван Гогов, писал Бенуа Грабарю 15 августа 1906 г. из Парижа. Но с твоим восхвалением бетона и кабелей согласиться не могу. По-моему, признание всякого нового момента есть своего рода трусость. Это все равно, что хвалить всякого нового монарха. Как ни верти, а есть разница между эпохами, и хотя бы следовало бы от отчаяния повеситься... — Когда видишь, как буржуи поганят красивейшие местности мира (здесь в Бретани) своими погаными виллами (с бетонными усовершенствованиями) и ломают драгоценнейшие и священнейшие скалы для того, чтобы строить отели и казино, то ни минуты нельзя оставаться в сомнении, что все на ложной дороге... Не думаю, что и ближайшее будущее, которое ознаменуется всяким нашествием варваров, много принесет пользы для искусств. Вероятно сумеют пожечь Эрмитаж, Лувр и Ватикан, но едва ли соорудят что-либо хоть отдаленно подобное. Хвали, если Ты без этого жить не можешь, и это, но знай, что мне такое хваление всегда будет казаться вывертом. И хорош Гоген, но опасно его вешать в Лувр, ибо он калека». (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[44] «... Мне начинает казаться,— отвечал Бенуа Грабарю в письме от 15 августа 1906 г.,— что Тебе, поселянину, действительно хочется отказаться от этой обузы. В таком случае скажу Тебе только, что, если бы 1) Тебе надоело это дело и 2) к тому времени я был бы в России, то я бы не отказался принять бразды из Твоих рук. Иначе говоря, я просил бы Тебя не передавать другому, если бы я мог к тому времени заменить Тебя» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[45] Подразумевается последняя выставка «Мира искусства».

[46] По-видимому, Луговой прислал Грабарю выпущенный им литературно-публицистический сборник «Маяк» (СПб., 1906), в который включил отрывки из своей незаконченной трагедии «Максимилиан — император мексиканский».

[47] *Чуковский Корней Иванович* (1882—1972) — писатель, поэт, переводчик, литературовед, автор детских сказок.

[48] *Иванов Вячеслав Иванович* (1866—1949) — поэт, драматург, историк литературы, символист, в 1924 г. эмигрировал в Италию.

[49] Грабарь имеет в виду, вероятно, тексты для издания Зеемана «Meister der Farbe» (см. комм. 16, 1904 г.) и статью «Zwei Jahrhunderte russischer Kunst» в журнале «Zeitschrift für bildende Kunst», 1906, S. 58—78 (вышла и отдельным оттиском).

[50] См. письмо Грабаря А. Бенуа от 12 июня 1906 г.

[51] Заставки С. П. Яремича печатались в журнале «Золотое руно», 1906, № 5, стр. 26; № 6, стр. 42, 72, 77 и заглавный лист обзора выставок 1906 г.

[52] Яремич от предложения Грабаря отказался, главным образом из-за того, что, живя за границей, «безусловно невозможно собирать материалы», и рекомендовал ему вместо себя Н. П. Ге, уже писавшего о Врубеле, и, по мнению Яремича, «очень талантливо».

[53] Имеется в виду выставка «Современное искусство» 1902 г., организатором которой был Грабарь (см. комм. 14, 1902 г. и 17, 1904 г.).

[54] *Якунчикова-Вебер Мария Васильевна* (1870—1902) — живописец, офортист, пейзажист.

[55] *Саврасов Алексей Кондратьевич* (1830—1897) — живописец и рисовальщик, основоположник русского лирического пейзажа.

[56] *Вебер Лев Николаевич* (1869—1956) — врач-невропатолог, муж художницы М. В. Якунчиковой.

[57] Грабарь имеет в виду дом № 33 по Морской ул. в Петербурге, принадлежавший фирме Герман и Гроссман, где была открыта выставка «Современное искусство» («Мир искусства», СПб., 1903, т. 9, стр. 220—252).

[58] Речь идет о Русской художественной выставке, устроенной осенью 1906 г. в Париже С. П. Дягилевым в помещении Осеннего салона. На выставке, помимо ретроспективного отдела, где были представлены портреты Левицкого и Боровиковского, и отдела икон из собрания Н. П. Лихачева, широко экспонировались произведения современных русских художников круга «Мира искусства» и молодых художников. У Грабаря, по его словам, на выставке, фигурировали все его главные картины из собраний Мещерина, Гиршмана, Морозова и др. («Моя жизнь», стр. 216). Часть из них можно установить по каталогам: «Белая зима. Грачиные гнезда» (1904, ГТГ), «Хризантемы» (1905, ГТГ), «Морозное утро. Розовые лучи» (1906, собрание М. И. Грабаря, Москва), и, наконец, одна из его последних вещей «Рябина и березы» (на выставке была под названием «Сентябрь», 1906, Горьковский Государственный художественный музей), которую Грабарь написал перед самым отъездом в Париж («Моя жизнь», стр. 216).

Русская художественная выставка пользовалась большим успехом. Европейская публика впервые имела возможность познакомиться с творчеством современных русских художников в таком большом масштабе. После Парижа выставка была показана в Берлине, и в апреле 1907 г.— в Венеции.

[59] *Александр Арсен* (1859—1937) — французский художественный критик, пропагандист нового искусства, редактор газеты «Рир».

[60] *Фальер Арман* (1841—1931) — президент Франции (1906—1913).

[61] *Ященко Александр Семенович* — художественный критик, работал в газете «Русские ведомости».

В статье, посвященной Русской художественной выставке, Ященко писал, что она представляет собой «продолжение тех, которые организовывались в Петербурге «Миром искусства», т. е. выставка современного русского импрессионизма. А понимаемая в этих скромных пределах, она должна быть признана вполне удавшейся» («Русские ведомости», 1906, 12 октября, цит. по кн. «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников», т. II, стр. 336—337).

[62] Грабарь был избран членом Осеннего салона в Париже.

[63] См. комм. 46, 1891 г.

[64] *Каменев Лев Львович* (1833—1886) — живописец, пейзажист.

[65] *Савичев* — живописец.

[66] См. комм. 49, 1906 г.

[67] Речь идет о Русской художественной выставке, повторенной после Парижа в Берлине.

[68] Речь идет о панно в ресторане Большой Московской гостиницы, выполненном по эскизам Е. Е. Лансере в 1906 г. (эскизы находятся в ГРМ и в собрании семьи художника).

[69] Речь идет об иллюстрациях А. Н. Бенуа к «Медному всаднику», воспроизведенных в журнале «Мир искусства», 1904, № 1, стр. 5—40.

[70] Портрет А. Бенуа, выполненный А. К. Шервашидзе, воспроизведен в журнале «Золотое руно» (1906, № 10, вкладка).

[71] Подразумевается 4-я выставка «Союза русских художников» 1906—1907 гг.

[72] Приглашение это Грабарь получил от имени венского «Хагебунда» — от свое-

го бывшего товарища по школе Ашбе в Мюнхене, Людвика Кубы. В его письме от 9 декабря 1906 г. содержится просьба дать им «хорошую русскую выставку, ... в которой был бы представлен самый последний этап русского художества».

[73] См. комм. 101, 1905 г.

[74] Грабарь имеет в виду слова Добужинского из его письма от 30 ноября 1906 г.: «Золотое руно» зовет в жюри их конкурса «Дьявол» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Постоянно нуждаясь в заработке, Добужинский печатал в «Золотом руне» на протяжении всего года заставки, виньетки, осуществлял графическое оформление заглавных листов и листов оглавлений.

1907

[1] Подразумевается книга, изданная С. А. Щербатовым и В. В. фон Мекком, в которой воспроизводились произведения Сомова, экспонировавшиеся на выставке «Современное искусство» (кон. 1902—1903 г.): «Константин Сомов», под ред. И. Э. Грабаря. СПб., 1903.

[2] «Золотое руно», 1906, № 6, стр. 12—14.

[3] «Золотое руно», 1906, № 10, стр. 3—24.

[4] «Художественные сокровища России» (СПб., 1901—1907) — ежемесячный сборник, издание Общества поощрения художеств. В 1901—1902 гг.— редактор А. Н. Бенуа, в 1903—1907 гг.— А. В. Прахов.

[5] *Пиранези Джованни Баттиста* (1720—1778) — итальянский архитектор, офортист, гравер.

[6] *Лоррен* (*Желле*) *Клод* (1600—1682) — французский живописец, пейзажист; *Пуссен Никола* (1594—1665) — французский живописец, пейзажист.

[7] *Прахов Адриан Викторович* (1846—1916) — историк искусства, археолог, исследователь древнерусской художественной культуры.

[8] Картина *Г. И. Семирадского* (1843—1902). «Фрина на празднике бога морей Посейдона в Элевзине», ок. 1842 г., ГРМ.

[9] *Гун Карл Федорович* (1830—1877) — живописец, член ТПХВ (с 1873 г.).

[10] *Харламов Алексей Алексеевич* (р. в 1842 г.) — живописец, член ТПХВ с 1882 г.).

[11] См. комм. 70, 1898 г.

[12] Подразумеваются труды *В. В. Суслова* (1859—1921): «Путевые заметки о севере России и Норвегии». СПб., 1888; «Очерки по истории древнерусского зодчества». СПб., 1889; «Памятники древнерусского зодчества», вып. 1—7. СПб., 1895—1901.

[13] Подразумевается издание: *И. Божерянов*. Невский проспект, т. 1, вып. 1—2. СПб., 1901; т. 2, вып. 3—5. СПб., 1902.

[14] *А. Бенуа*. Русский музей императора Александра III. М., И. Н. Кнебель, 1906.

[15] См. комм. 20, 1906 г.

[16] Имеются в виду построенные на архивных материалах, по существу источниковедческие работы *А. И. Успенского* (1873—1938), опубликованные в «Художественных сокровищах России»,— в качестве сопроводительных текстов к фотоиллюстрациям. Доступ в архивы в то время был очень трудным, поэтому сведения Успенского обладали значительной ценностью, однако современники отмечали бессистемный и случайный характер его публикаций.

[17] Подразумевается тридцатитомная «История описания одежды и вооружения российских войск» (СПб., 1841—1862), автором которой был военный историк Александр Васильевич Висковатов (1804—1858).

[18] *Кавaнова Франсуа* (1730—1805) — французский живописец, пейзажист и баталист, уроженец Лондона.

[19] *Верне Клод Жозеф* (1714—1789) — французский живописец, маринист.

[20] *Гаккерт Якоб Филипп* (1737—1807) — немецкий живописец, пейзажист.

[21] *Роза Сальваторе* (Сальватор, 1615—1673) — живописец, офортист, поэт, актер и музыкант.

[22] *Щусев Алексей Викторович* (1873—1949) — архитектор, рисовальщик, офортист, декоратор, реставратор и исследователь памятников древнерусского зодчества.

[23] *Ноаковский Станислав Владиславович*, см. комм. 12, 1916 г.

[24] *Лихачев Николай Петрович* (1862—1935) — историк, библиограф, генеалог, палеограф, издатель «Материалов для истории русского иконописания», ч. 1—2. СПб., 1906.

[25] *Растрелли Бартоломео Франческо* (*Варфоломей Варфоломеевич;* 1700—1771) — архитектор, строитель Зимнего дворца в Петербурге. По происхождению итальянец (в России с 1716 г.; в 1725—1730 гг. учился за границей).

[26] *Росси Карл Иванович* (1775—1849) — петербургский архитектор, градостроитель, мастер прикладного искусства.

[27] *Камерон Чарльз* (1730-е гг.— 1812) — шотландский архитектор, в Петербурге — с 1779 г.

[28] *Кваренги* (*Гваренги*) *Джакомо* (1744—1817) — архитектор, офортист, акварелист, рисовальщик. Итальянец в России — с 1780 г.

[29] *Ринальди Антонио* (ок. 1710—1794) — архитектор, итальянец, в России — 1756—1790 гг.

[30] *Казаков Матвей Федорович* (1738—1812) — московский архитектор, градостроитель, офортист.

[31] Здание Московского университета, б. Моховая ул. (проспект Маркса), № 18, построено М. Ф. Казаковым в 1786—1793 гг.; восстановлено после пожара 1812 г. архитектором Д. Жилярди в 1817—1819 гг.

[32] Здание Голицынской больницы, б. Калужская ул. (Ленинский проспект), № 10, построено М. Ф. Казаковым в 1796—1801 гг.

[33] Подразумевается трехтомный труд «*J. Meier-Graefe.* Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst», Bd. 1—3. Berlin, 1904—1906.

[34] Таким образом, в январе 1907 г. Грабарем был создан первый вариант плана многотомной капитальной «Истории русского искусства». По предыдущим письмам художника (1906 г.) можно проследить, как постепенно созревали у него основные идеи будущей «Истории», как нащупывались важнейшие звенья первого обобщающего (и в то же время базирующегося на новых документальных данных) труда по истории пространственных искусств России. По словам Грабаря, он «начал медленно обдумывать план, разрабатывая различные отрезки истории» еще в августе 1906 г. («Моя жизнь», стр. 218).

Следует подчеркнуть роль в появлении и осуществлении этого замысла издателя И. Н. Кнебеля, который уже несколько лет (судя, например, по письму Бенуа Грабарю, написанному в июле 1906 г.— см. комм. 38, 1906 г., или по письму самого Грабаря Бенуа от 27 августа того же года) мечтал об издании большой «Истории русского искусства». Кнебель сумел ощутить назревшую к тому времени необходимость в подобном издании, и вместе с тем оно представлялось ему более выгодным, чем монографии, выход которых нельзя было бы регулировать подпиской.

Необходимо также выделить второе важное обстоятельство в процессе подготовки к этому изданию. С самого начала в представлении Грабаря оформилась мысль об «Истории русского искусства» как коллективном труде с участием многих авторов и охватывающем наиболее значительные эпохи и различные виды искусства. Во главе такого труда, по мнению ученого, может стоять лишь один человек, выступающий в роли руководителя и редактора всего издания. В его функции входит не только определение общего плана издания, но и построение и содержание каждой из его глав, которые он должен подчинить указанному общему плану труда, создав из всех его иногда разнородных частей неразрывное целое.

И, наконец, нужно отметить значение, которое Грабарь придавал изложению материала искусства во взаимосвязи с жизнью и бытом эпохи. В наше время без этого не мыслится ни одно серьезное историческое исследование, но Грабарю в те годы приходилось отстаивать принципиальную взаимообусловленность исторической среды с явлениями искусства даже перед такими тонкими историками искусства, как А. Н. Бенуа (судя по публикуемому письму). Отсюда происходит восприятие Грабарем истории искусства «почти» как истории культуры.

Общая заинтересованность в разработке проблем развития русского искусства заставляла обоих ученых детально обсуждать важнейшие в их глазах вопросы, связанные с изданием данного труда. Горячо приветствовал Бенуа замысел Грабаря: «Обеими руками благословляю Твое новое предприятие! (Но не забывай и старого.) Идея отличная и отлично разработана» (письмо Бенуа Грабарю от 11 февраля 1907 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Поддерживая Грабаря в самом замысле коллективного труда, Бенуа возражал против некоторых его участников, в частности, против Рериха, опасаясь его возможно тенденциозного освещения искусства древней Руси; Успенского, по словам Бенуа, «умеющего лишь в архивах», неспособного «отделить нужное от ненужного, хорошие зерна... от плевел»; и С. Маковского — из чисто принципиальных соображений как одного из противников группы объединения «Мир искусства» (там же).

Относительно своего участия в «Истории русского искусства» Бенуа писал, что «готов сейчас по возвращении взяться за дело. Просил бы, впрочем, и классицизм Екатерины II дать мне, ибо это как раз мой fort и у меня набрана уйма архивных материалов по деятельности Камерона, Гваренги, Старова. Тогда Фомин взял бы чистый ампир (и биографию Казакова) — это его настоящая сфера» (там же).

35 Монография, посвященная творчеству А. Н. Бенуа, в серии монографий о художниках под редакцией Грабаря не состоялась.

36 Имеется в виду проект занавеса для театра В. Ф. Комиссаржевской — «Элезиум» (1906, ГТГ), выполненный Л. С. Бакстом в акварели.

37 А. В. С-н (Скалон). Выставка «Союза русских художников» в Петербурге.—«Русские ведомости», 19 января 1907 г.

38 «Libre Esthétique» («Свободная эстетика») — бельгийское выставочное объединение в Брюсселе.

39 См. *Н. Врангель.* Введение к кн. «Русский музей императора Александра III», т. I. СПб., 1904, стр. III—XII.

40 *Алексеев Федор Яковлевич* (1755—1824) — живописец, мастер городского пейзажа.

Толстой Иван Иванович (1858—1916), граф, нумизмат, археолог, вице-президент Академии художеств (1893—1905), министр просвещения (1905—1906), городской голова Петербурга (1913—1915).

41 Елагинский дворец (1818—1822), здания Сената и Синода (1829—1834) и Генерального штаба (1819—1829) в Петербурге — постройки К. И. Росси.

42 Издание «Картины русских художников в красках», под редакцией Грабаря, оконченное в 1906 г., больше не возобновлялось. В русский выпуск этого издания Грабарь собирался включить «Окно» (выжигание по дереву и живопись) М. Якунчиковой, «Чаепитие» А. Рябушкина, «К ночи» и по одному из вариантов «Надгробного плача» и «Воскресения» М. Врубеля, один из портретов Б. Кустодиева, «В беседке» Н. Тархова, один из этюдов с лошадьми В. Серова, эскиз декорации к «Псковитянке» («Вече в Псковском кремле») А. Головина, произведения А. Бенуа, И. Левитана, В. Сурикова, В. Васнецова, В. Борисова-Мусатова, К. Сомова, В. Милиоти.

43 *Тархов Николай Александрович* (1871—1930) — живописец; с 1897 г. жил во Франции.

Бенуа писал Грабарю в марте 1907 г., что Тархов в крайней нужде, просил сделать для него что-нибудь (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Грабарь распространял в Москве билеты лотереи, устроенной по инициативе Бенуа в пользу Тархова. Ее участниками были А. Бенуа, В. Гиршман, А. Гауш, С. С. Боткин, А. П. Боткина, Л. Бакст, В. Н. Аргутинский, Н. Мещерин, И. А. Морозов, И. И. Трояновский, И. Остроухов, Грабарь и др. Кроме того Грабарь вел с Третьяковской галереей переговоры по поводу продажи одной из работ Тархова, что увенчалось успехом только в 1908 г., когда в галерею поступил этюд Тархова «Козы».

44 Предложенное Бенуа название одного из полутомов, текст которых собирался писать Бенуа (письмо Бенуа Грабарю из Парижа от 11 февраля (29 января) 1906 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

45 Речь идет о намерении С. К. Маковского издавать журнал. Он осуществил

его, основав «Аполлон» (СПб., 1909—1917) — ежемесячный журнал по искусству. Издатели: Маковский (1909—1910) и М. К. Ушков (с 1911 г.); редакторы: Маковский (1909—1910 и с 1913 г.); Маковский и Н. Н. Врангель (1911—1912).

[46] *Рылов Аркадий Александрович* (1870—1939) — живописец, график. Член объединений «Мир искусства» и «Союза русских художников».

[47] *Степанов Алексей Степанович* (1858—1923) — живописец, график. Член ТПХВ (с 1891 г.) и СРХ. *Бакшеев Василий Николаевич* (1862—1958) — живописец. Член ТПХВ (с 1896 г.).

[48] *Иванов Сергей Васильевич* (1864—1910) — живописец и график. Член ТПХВ (с 1899 г.) и «Союза русских художников».

[49] См. комм. 37, 1907 г. Степанов, Бакшеев и Грабарь в указанной статье Скалона не упоминаются.

[50] *Ростовцев Михаил Иванович* (1870—1952) — историк, археолог, профессор Петербургского университета (1901—1918); после 1918 г. жил за границей. Автор труда «Керченская декоративная живопись и ближайшие задачи археологического исследования Керчи». СПб., 1906.

[51] Подразумевается статья А. Бенуа «Собрание М. И. Мятлевой в С.-Петербурге». («Золотое руно», 1906, № 11—12, стр. 35—41).

[52] *Кипренский Орест Адамович* (1782—1836) — живописец и рисовальщик; портретист.

Воробьев Максим Никифорович (1787—1855) — живописец, мастер городского пейзажа.

[53] *Аргутинский-Долгоруков Владимир Николаевич,* князь (1874—1941) — коллекционер, был близок к кругу художников «Мира искусства». В 1920-е годы эмигрировал во Францию.

[54] Имеется в виду собрание фарфора В. Н. Аргутинского-Долгорукого.

[55] Сомов от участия в «Истории русского искусства» отказался, хотя и приветствовал идею дать главу об этом жанре искусства: «... я-то для этого не гожусь — не сумею склеить и двух слов, авторством никогда не занимался» (письмо Сомова Грабарю от 22 февраля 1907 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[56] Подразумеваются номера «Художественных сокровищ» (СПб., 1903, № 1—3), посвященные петровскому времени и подготовленные к печати еще Бенуа (им же был написан текст), хотя официальным редактором с 1903 г. был уже А. В. Прахов.

[57] Очевидно, речь идет о натюрморте, написанном Грабарем в январе 1907 г.— «Голубая скатерть» (ГРМ). В «Автомонографии» Грабарь вспоминал, что в это время им владело одно стремление — «выразить на холсте цветовой смысл данного явления, его красочную природу». «Дивизионистское разрешение задачи и врывающаяся световая проблема» проявились, по его словам, еще в «Хризантемах», что приближало это произведение к импрессионизму». «От дивизионизма не легко было отойти, и он связывал меня и в «Голубой скатерти», построенной на сочетании сиренево-голубых красок скатерти и золотистых яблок в корзине» («Моя жизнь», стр. 220).

[58] *Ланговой Алексей Петрович* (1857—1939) — врач, профессор Московского университета, гласный городской думы, коллекционер, [с 1913 г.] член совета Третьяковской галереи.

[59] Речь идет о картине И. И. Левитана «Зимой в лесу» (1885, ГТГ). Она была написана в период, когда художник жил в номерах «Англия» на Тверской ул. По свидетельству С. Глаголя и И. Грабаря, волка вписал в пейзаж Левитана художника А. С. Степанов (см. *С. Глаголь* и *И. Грабарь.* Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М., И. Кнебель [1913], стр. 99, 106). Была в собрании Лангового, откуда в 1935 г. приобретена ГТГ.

[60] *Шмурло Евгений Францевич* (1853—1935) — историк, профессор Юрьевского университета, друг В. Э. Грабаря.

[61] *Шателен Мария Александровна* (1867—1913) — живописец, дочь драматурга Н. А. Островского. Упомянутый портрет Островского был написан художником *В. Г. Перовым* (1833—1882) в 1871 г. (ГТГ).

[62] 6 апреля (24 марта) 1907 г. А. Н. Бенуа выслал из Парижа Грабарю подробный список необходимых для его разделов в «Истории русского искусства» иллюстраций (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[63] Модель Исаакиевского собора А. Ринальди была обнаружена Грабарем в Академии художеств. Фотография модели (разрез) была опубликована Грабарем в «Истории русского искусства», т. III. М., И. Кнебель [1912], стр. 308. Внешний вид собора был неизвестен современникам Грабаря. Его постройка растянулась более чем на тридцать лет (1768—1802), и завершенный со значительными отступлениями от проекта Ринальди, он был снесен в 1810-х годах, уступая место более парадному, величественному собору Монферрана.

[64] *Кокоринов Александр Филиппович* (1726—1772) — архитектор, директор (с 1761 г.) и ректор (с 1769 г.) Академии художеств.

Валлен-Деламот Жан-Батист-Мишель (1729—1800) — французский архитектор. В России — в 1759—1775 гг. Преподаватель Академии художеств (с 1759 г.).

В «Истории русского искусства» (т. III, стр. 247—277) Грабарь развивал высказанную в данном письме мысль о роли Деламота в строительстве здания Академии художеств. Он твердо считал его автором главного фасада, который внес значительную долю и в композицию, и планировку всего здания, созданную А. Ф. Кокориновым. Но в связи с «полной невозможностью определить,— писал Грабарь,— где кончается в здании Академии Кокоринов и где начинается Деламот, приходится его приписывать им обоим» (там же, стр. 276). Много лет спустя Грабарь склонился к первенствующей роли в замысле здания Академии художеств и его осуществлении Кокоринова (см. *И. Грабарь, С. Бронштейн* и *Г. Гримм.* У истоков классицизма. — «История русского искусства», т. VI. М., 1961, стр. 41—84).

Модель здания Академии художеств, выполненная в 1766 г. большой группой столяров и резчиков под руководством Я. А. Ананьина — помощника Кокоринова по строительству Академии, хранится в музее Академии художеств. «История создания модели и строительства сооружения — см. *А. Крашенинников.* Новые данные по истории здания Академии художеств.— «Архитектурное наследство», вып. 7. Л., 1955, стр. 125—139).

[65] Имеется в виду дом П. Е. Пашкова (здание Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, 1784—1786 гг., Москва). Приписывается архитектору В. И. Баженову, однако точного документа, удостоверяющего авторство Баженова или подписанных им чертежей, не найдено до сих пор. Во «Введении» в «Историю русского искусства» Грабарь назвал дом Пашкова в качестве постройки М. Ф. Казакова («История русского искусства», т. I, М., И. Кнебель [1910], стр. 54). Впоследствии Грабарь отказался от этой атрибуции дома Пашкова и присоединил свой голос к тем, кто утверждал, что автором его был Баженов (см. *И. Грабарь.* Великое наследие.—«Советское искусство», 1949, 13 августа; *он же.* В поисках неизвестных построек В. И. Баженова.— «Неизвестные и предполагаемые постройки В. И. Баженова». М., 1951, стр. 107—116; *И. Грабарь* и *Г. Гунькин.* В. И. Баженов.— «История русского искусства», т. VI, стр. 85—129).

[66] *Зарянко Сергей Константинович* (1818—1870) — живописец, рисовальщик, портретист. Из названных Грабарем вещей Зарянко особой известностью пользуется портрет М. В. Воронцовой (1851, ГТГ).

[67] Подразумеваются рабочие чертежи дома Э. И. и О. А. Грабарь (Храбровых) в Адлере, строившегося по проекту И. Э. Грабаря.

[68] *Бычков Вячеслав Павлович* (1877—1954) — живописец; член «Союза русских художников», ведал в нем организационными делами.

[69] Речь идет о собрании членов «Союза русских художников» по поводу предстоящей 5-й выставки «Союза русских художников», которая должна была открыться в конце декабря 1907 г.

1908

[1] А. П. Ланговой был страстным любителем цветов, и особенно кампанул. На даче под Москвой у него были целые плантации этих цветов, притом самых редких сортов, для которых он выписывал семена из-за границы. Кампанулы были, вероятно, для Лангового не меньшей страстью, чем искусство. Письма Лангового 1907—1908 гг. Грабарю полны сообщений о кампанулах и просьб приехать их писать: «Кампанулы еще не цветут,.. но будут цвести очень сильно» (от

25 мая 1907 г.), «через 3—4 дня кампанулы уже будут в полном расцвете» (25 июня 1907 г.)», кампанулы отцветают... теперь они еще восхитительны» (2 июля 1907 г.), «на будущее лето кампанул у меня будет еще больше,... и была бы только у Вас охота писать, а недостатка в материале (цветочном, конечно) не будет» (4 декабря 1907 г.), «с большим удовольствием посмотрел Ваши плоды на выставке Союза и более, чем когда-либо думаю, что Вы скорее, чем кто-либо напишите кампанулы. Если у Вас есть еще желание писать какие-либо цветы, скажите мне теперь же, я нарочно посею для Вас; только не очень запаздывайте с этим, потому что через 2—3 недели надо выписывать семена» (30 декабря 1907 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Публикуемое письмо Грабаря Ланговому и является ответом на это последнее письмо.

[2] Подразумевается 5-я выставка «Союза русских художников», которая была открыта в Москве с 26 декабря 1907 г. по 3 февраля 1908 г. На ней были представлены 4 картины Грабаря: «На голубом узоре» (1907, Государственный музей искусств имени Р. Мустафаева, Баку), «Заход солнца» (1907, Музей изобразительных искусств ТАССР, Казань), «Ваза с яблоками» (1907) и «Неприбранный стол» (1907, ГТГ).

[3] *Горностаев Федор Федорович* (1867—1915) — архитектор-художник, историк архитектуры, специалист в области древнерусского зодчества. Один из главных сотрудников Грабаря по «Истории русского искусства». Соавтор Грабаря в разделе «Деревянное зодчество русского Севера» («История русского искусства», т. I. М., И. Кнебель, [1910], стр. 331—482, 493—508), автор разделов, посвященных архитектуре Москвы допетровской эпохи и занявших целиком выпуски № 5, 6 и 7, и часть № 8 (там же, стр. 417—468) (там же, т. II. М., И. Кнебель, [1911], стр. 5—224, 251—336), за исключением главы «Облик старой Москвы», принадлежавшей перу А. М. Васнецова (там же, стр. 225—251). Грабарь писал в некрологе, посвященном Н. Н. Врангелю и Ф. Ф. Горностаеву, что Горностаев «обладал редчайшим даром — особым «верхним чутьем» исследователя, позволявшим ему разбираться в самых сложных и запутанных стилистических вопросах и решать с завидной легкостью и свободой подлинные исторические загадки. Задачей современной книги, посвященной истории искусства,.. должно быть только раскрытие и уяснение эволюции художественных форм — процесса их зарождения, развития, взаимовлияния и вымирания. В своих исторических изысканиях Горностаев был решительным и последовательным поборником такого именно взгляда, и едва ли среди русских исследователей, работавших в области «проблемы форм», был кто-нибудь, кто видел бы яснее и вдумывался глубже» («История русского искусства», т. IV, вып. 23. М., И. Кнебель, [1916], стр. 2 обложки).

[4] «Старые годы» (СПб., 1907—1916) — ежемесячный художественный журнал «для любителей искусства и старины». Издатель — П. П. Вейнер, редактор — В. А. Верещагин (1907); с 1908 г. издатель-редактор — П. П. Вейнер. Журнал был посвящен европейскому и русскому искусству ушедших эпох — не моложе первой трети XIX века. Материалы по русскому искусству в нем ограничивались главным образом XVIII — нач. XIX в.

[5] *Фельтен Юрий Матвеевич* (1730—1801) — архитектор.

[6] *Трубников Александр Александрович* — искусствовед.

[7] Публикуется неотправленное и незаконченное открытое письмо Грабаря Фомину, сохранившееся среди ответных писем Фомина. Оно написано мельчайшим почерком. По-видимому, Грабарь, не сумев уместить на нем всего, что хотел сказать, и переписав его на обычную бумагу, отправил Фомину второй вариант, в настоящее время не обнаруженный, как и подавляющее число других писем Грабаря Фомину.

[8] *Бове Осип Иванович* (1784—1834) — архитектор, сын итальянского живописца В. Д. Бова, уроженец Петербурга.

Дом Н. С. Гагарина на Новинском бульваре в Москве Бове построил в 1817 г. (разрушен во время бомбардировки в 1941 г.).

[9] В настоящее время установлено, что дом С. С. Гагарина (позднее Конноз водства) на Поварской ул. в Москве (ул. Воровского, № 25 а) был построен Д. Жилярди в 1820 г.

[10] Усадьба Н. С. Гагарина (позднее Усачевых, затем Найденовых) на Высоких горах (ул. Чкалова, № 53) в Москве была возведена Д. Жилярди при участии А. Г. Григорьева в 1829—1831 гг.

[11] *Жилярди Дементий Иванович* (*Доменико;* 1788—1845) — итальянский архитектор, сын И. Д. Жилярди (см. комм. 16, 1908 г.). Работал в Москве в 1810—1832 гг.

Здание Университета Жилярди перестроил в 1817—1819 гг. из здания того же назначения (1780—1793 гг.; архитектор — М. Ф. Казаков), сильно пострадавшего в пожар 1812 г.

[12] *Тюрин Евграф Дмитриевич* (1792—1870) — московский архитектор.

Так называемое «новое» здание Университета было перестроено Тюриным в 1833—34 гг. из главного дома усадьбы А. И. Пашкова (XVIII в.). В 1833—1836 гг. Тюрин перестроил под библиотеку и церковь боковые флигели той же усадьбы.

[13] В письме Грабарю от 13 марта 1908 г. А. Н. Бенуа, объясняя свою задержку в работе над обещанными разделами «Истории русского искусства», писал, что он «понадеялся, что после «Армиды» полегчает. Однако сейчас же вслед за «Армидой» явилась парижская постановка — абсолютно для меня важная» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). В списке произведений Бенуа, составленном М. Г. Эткиндом, следующей за постановкой балета Н. П. Черепнина «Павильон Армиды» (1907) в петербургском Мариинском театре значится лишь одна парижская постановка — опера «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в Гранд-Опера, для которой Бенуа делал декорации 4 акта (остальные декорации выполнял А. Я. Головин, костюмы — И. Я. Билибин). (*М. Эткинд.* Александр Николаевич Бенуа. 1870—1960. Л.— М., 1965, стр. 188). «Борис Годунов», как и «Хованщина» и «Псковитянка», был поставлен в осуществление идеи мирискусников популяризации русского искусства за границей, начало которой положила Выставка русского искусства 1906 г. в Париже. Бенуа мог считать участие в оформлении «Бориса Годунова» для себя важным, надеясь в дальнейшем уговорить Дягилева — организатора Выставки, концертов русской музыки и постановки опер в Париже, показать за границей и русский балет. Как известно, вскоре ему это удалось. В 1909 году, в скромном парижском театре Шатле, в исполнении сформированной в летнее время труппы из виднейших артистов Мариинского театра, двумя балетами в постановке А. Н. Бенуа и М. М. Фокина — «Павильон Армиды» и «Сильфиды» («Шопениана») — начались знаменитые Парижские сезоны Дягилева (*М. Эткинд.* Указ. соч., стр. 89—91).

[14] В цитированном выше письме Бенуа пока еще не отказывался от участия в «Истории русского искусства», но все же предупреждал, что боится «что-либо обещать наверное» (Письмо от 13 марта 1908 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[15] С момента первого письма Крачковского Грабарю прошло два года. За это время они неоднократно обменивались письмами и Грабарь явно проникся к Крачковскому симпатией. Особенно оживленной переписка художника с Крачковским была в 1908 г. Находясь на военной службе в Житомире и располагая довольно скромными средствами, Крачковский все же отважился заняться коллекционированием произведений современных художников, находя в этом «отраду жизни». Он составил также небольшую коллекцию автографов деятелей искусства и литературы своего времени, основанием которой послужили ответы его адресатов на вопросы составленной им анкеты. Подобная анкета была приложена и к письму Крачковского Грабарю от 13 февраля 1908 г. В ней выяснялось отношение художника к лучшим художникам прошлого и современности, предлагалось назвать «удивительное» архитектурное сооружение, наиболее высокий вид искусства, любимого композитора, рассказать о своем представлении о счастьи и т. д. Из письма Крачковского от 20 марта 1908 г. выясняется, что Грабарь дал, по-видимому, обстоятельный ответ на анкету (судьба этого письма, вклеенного Крачковским в свой альбом автографов, неизвестна). Возможно, что альбом должен был попасть вместе с коллекцией картин, по его завещанию, в Общество поощрения художеств (См. «Аполлон», 1916, № 6—7, стр. 86). О характере высказываний Грабаря, занятого в это время подготовкой архитектурных томов «Истории русского искусства», можно получить некоторое впечатление из указанного письма Крачковского: «Больше всего меня удивило Ваше суждение об архитектуре. Я... все же никогда не ставил ее выше живописи, где художнику доступнее проявить

свое индивидуальное мастерство». По-видимому, Грабарь на вопрос «какое из искусств выше?» ответил — «Архитектура».

Но главной темой переписки было приобретение коллекционером картин Грабаря. 31 января 1908 г. Крачковский просил художника прислать ему «две-три вещицы, чтобы можно было выбрать... Мне нравится очень «Ручей»,— добавлял коллекционер.— «Ранняя весна», что в Третьяковской», подразумевая, вероятно, «Вешний поток» (1904, ГРМ) и «Февральскую лазурь» (1904, ГТГ). Выполняя просьбу Крачковского, Грабарь отправил ему ящик с несколькими своими этюдами (Письма С. П. Крачковского Грабарю.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[16] *Жилярди Иван Дементьевич* (*Джованни Баттиста;* 1762—1819) — итальянский архитектор. Работал в Москве в нач. XIX в.

Жилярди Д. И.— см. комм. 11, 1908 г.

Жилярди Александр Осипович (р. в 1808 г.) — итальянский архитектор, двоюродный брат Д. И. Жилярди и его помощник.

[17] Перечисляются сооружения, возведенные Д. И. Жилярди: Университет (см. комм. 11, 1908 г.); Ремесленное учебное заведение (позднее — Имп. Техническое училище; 1827—1832; перестроено из бывшего Слободского дворца XVIII в.); дача графа Закревского «Студенец» (по сведениям И. А. Фомина, Грабарь обнаружил ряд копий чертежей этой дачи в Архиве Ведомства учреждений имп. Марии.— См. *И. Фомин.* Биографии архитекторов, работы которых находились на Исторической выставке архитектуры.— «Историческая выставка архитектуры. 1911». СПб., [1912], стр. 51—52); Опекунский совет на Солянке (1823—1826: построен при участии архитектора А. Г. Григорьева); конный двор в подмосковной усадьбе Голицыных Кузьминки (1820-е гг.; создан при участии А. Г. Григорьева).

Дом Английского клуба был возведен в 1780 г. для А. М. Хераскова и, по современным данным, перестроен после пожара 1812 г. архитектором А. А. Менеласом. Дом Селезневых на Пречистенке (Кропоткинская ул., № 12; 1814), в настоящее время также приписывается не Д. Жилярди, а А. Г. Григорьеву.

[18] Церковь Всех скорбящих на Ордынке была построена Бове в 1834 г. (трапезная и колокольня сооружены В. И. Баженовым в конце XVIII в.).

О домах Н. С. Гагарина, коннозаводства и Найденовых — см. комм. 8, 9, 10 1908 г.

[19] В «Истории русского искусства» Грабарь называет следующих последовательно сменявших друг друга в 1818—1834 гг. строителей здания Кунсткамеры в Петербурге: Г. Маттарнови, Н. Гербеля, Г. Киавери и И. Шумахера (*И. Грабарь.* Барокко петровской эпохи.— «История русского искусства», т. III. М., И. Кнебель, [1912], стр. 78—79, 82, 88, 153—154). Эта атрибуция была несколько изменена в результате исследований Р. И. Каплан-Ингель, установившей, что строительство сооружения осуществлялось Н. Гербелем, Г. Киавери и М. Земцовым, несколько изменившими первоначальный проект Маттарнови. Последний успел произвести только закладку здания (Р. Каплан-Ингель. Петровская кунсткамера.— «Архитектура СССР», 1946, вып. 13, стр. 36—41).

Некоторые поправки внесены в последнее время и в атрибуцию здания «Двенадцати коллегий» (1722—1734), автором которого Грабарь считал одного Д. Трезини (*И. Грабарь.* Указ. соч., стр. 56—57). Установлено, что по проекту Трезини был сооружен первый этаж здания; он же продолжал строительство здания вплоть до своей смерти в 1734 г. В архитектуру верхних этажей были введены некоторые коррективы в соответствии с вариантом проекта, выполненным Т. Швертфегером. Галерея вдоль дворового фасада была пристроена Джузеппе Трезини, руководившим строительными работами после смерти Д. Трезини. (*А. Петров, Е. Борисова, А. Науменко.* Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1958, стр. 88).

Под «Параскевами» Грабарь подразумевает, по-видимому, дворец Прасковьи Федоровны, стоявший рядом с Кунсткамерой, на месте современного здания Зоологического музея АН СССР. Он был построен, по розыскам Грабаря, Н. Гербелем и завершен в 1723 г. Г. Киавери (*И. Грабарь.* Архитекторы-иностранцы при Петре Великом.— «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 140; *он же.* Барокко петровской эпохи.— «История русского искусства», т. III. М., И. Кнебель, [1912], стр. 84, 153).

[20] *Старов Иван Егорович* (1745—1808) — петербургский архитектор.

Речь идет о доме и церкви в имении С. С. Гагарина Никольском Рузского уезда (Никольское-Гагарино Московской области), построенных по проекту Старова (1773) в 1774—1776 гг. (*И. Грабарь.* Поворот к классицизму.— Там же, стр. 339—340). Отдельно поставленная колокольня церкви была взорвана в 1941 г. немецко-фашистскими захватчиками.

[21] Грабарь, публикуя в «Истории русского искусства» собранный им материал по истории создания ансамбля в Бобриках и дополняя его сведениями о постройке города Богородицка, ошибся. Он принял дом Бобринских, построенный Старовым в Богородицке, за их же дом в имении Бобрики, расположенном поблизости. Не случайно фотография описанного им дома (в тексте обозначенного как дома в Бобриках) воспроизведена на стр. 339 под названием «Дом графов Бобринских в Богородицке Тульской губ». Все сведения, притом абсолютно точные, как и анализ композиции архитектурного ансамбля, связываемые Грабарем с домом в Бобриках, в действительности относятся к Богородицку (см. *И. Грабарь.* Поворот к классицизму.— Там же, стр. 338—339).

В 1771 г. Старов составил проекты двух усадебных ансамблей Бобринского — более грандиозного для Бобриков и поскромнее — для Богородицка. В 1773 г. состоялась их закладка. Строительные работы осуществлялись под наблюдением архитектора Я. А. Ананьина. В 1776 г. они были завершены. По словам исследователей творчества Старова Н. Н. Белехова и А. Н. Петрова, дворец в Бобриках, «построенный в глуши, ...по своим размерам оказался одним из наиболее обширных дворцов в России». Долгое время он был необитаем. Бобринским, по существу, этот дворец не был нужен, и впоследствии его разобрали на кирпич. К 1840-м годам от него остались только два служебных флигеля. Обмерные чертежи дворца в Бобриках, выполненные архитектором В. Милинским в 1808 г. и обнаруженные лишь в 1940-х гг., находятся в Государственном научно-исследовательском музее русской архитектуры имени А. В. Щусева (*Н. Белехов* и *А. Петров.* Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М., 1950, стр. 32—46, 164). Дворец в Богородицке был сожжен в 1941 г. фашистскими захватчиками, в 1960-х годах восстановлен.

[22] От идеи дать в «Истории русского искусства» самостоятельный раздел по усадебной архитектуре или провинциальному зодчеству Грабарь впоследствии отказался.

[23] *Винкельман Иоганн Иоахим* (1717—1768) — немецкий археолог и историк искусства, один из основоположников научного искусствознания. Автор трудов: «Gedanken über die Nachahmung den griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst» (1755), «Geschichte der Kunst des Altertums» (1764).

Кайлюс Анн Клод Филипп де (1692—1765) — французский историк искусства, коллекционер. Автор труда «Recueil d'antiquetés égyptiennes, etrusques, grecques et romaines», v. I—VII. Paris, 1756—1767).

[24] *Бренна Викентий Францевич (Винченцо;* 1745—1820) — итальянский архитектор и художник-декоратор; работал в Петербурге в 1783—1802 гг. Умер в Дрездене.

Руска Алоизий Иванович (*Луиджи*; 1758—1822) — итальянский архитектор, с 1783 г. работал в России, главным образом в Петербурге. Умер во Франции.

[25] *Леду Клод Никола* (1736—1806) — французский архитектор, автор известного проекта солеваренного городка Шо во Франции.

Бельш (кон. XVIII в.) — французский архитектор.

Тардье Жан Жак (р. в 1762 г.) — французский архитектор; в 1788 г. его ученический проект был отмечен Парижской академией искусств «Grand prix».

Норман Шарль Пьер Жозеф (1765—1840) — французский архитектор, рисовальщик, гравер. В 1792 г. его ученический проект был отмечен Парижской академией искусств «Grand prix».

В «Истории русского искусства», в главе «От екатерининского к александровскому классицизму», которую написал Грабарь сам, говорится об эволюции классицизма, об увлечении новым поколением зодчих Элладой, об их стремлении выискать «среди развалин эллинских храмов» «самые необычайные, невиданные, небывалые формы», рассматривает влияние на развитие архитектуры конца XVIII и особенно — начала XIX в. Леду, и вслед за ним учеников высшей Архитектурной школы Парижа, чьи проекты были отмечены «Grand prix», и распростра-

нение идей французских зодчих этого времени в России. Эту главу Грабарь дополнил очерком о переходных мастерах, к которым он относит Н. А. Львова, Е. Т. Соколова, Л. Руска («История русского искусства», т. III. М., И. Кнебель [1912], стр. 449—478). И. А. Фомину в «Истории русского искусства» принадлежат разделы, охватывающие всю архитектуру начала XIX века, от А. Н. Воронихина, и кончая О. Монферраном (там же, стр. 479—578).

[26] *Антолини Джованни Антонио* (1754—1842) — итальянский архитектор, профессор миланской Академии художеств.

[27] *Волков Федор Иванович* (1754—1803) — петербургский архитектор.

Воронихин Андрей Никифорович (1759—1814) — петербургский архитектор. Автор упомянутых Грабарем Казанского собора (1801—1811) в Петербурге и дачи Строганова на Черной речке (1795—1796; разобрана в начале XX в.).

[28] Под «пестумским Воронихиным» Грабарь подразумевает его постройки в дорическом стиле: здание Горного института (1806—1811) в Петербурге и фонтан в Пулкове (1807). Однако при осуществлении замысла этих разделов Грабарь включил «пестумские» сооружения Воронихина в общий, посвященный ему очерк (*И. Фомин.* Андрей Никифорович Воронихин.— «История русского искусства», т. III. М., И. Кнебель, [1912], стр. 479—490).

Михайлов 2-й Андрей Алексеевич (1773—1849) — петербургский архитектор.

Мельников Авраам Иванович (1784—1854) — петербургский архитектор. Много строил и в провинции.

Стасов Василий Петрович (1769—1848) — петербургский архитектор. Строил также в Москве и в провинции.

В соответствии с замыслом Грабаря посвятить «русской дорике» в «Истории русского искусства» отдельную главу, творчество Михайлова 2-го и Мельникова рассматривается И. А. Фоминым в главе «Эллинизм» («История русского искусства», т. III. М., И. Кнебель [1912], стр. 515—526). Стасову посвящен самостоятельный очерк, охватывающий все творчество зодчего (*И. Фомин.* Василий Петрович Стасов.— Там же, стр. 527—536).

[29] В настоящее время история создания ансамбля подмосковной усадьбы Архангельское, в XVIII в. принадлежавшей Голицыным и в 1810 г. приобретенной Н. Б. Юсуповым, достаточно выяснена. Дворец, построенный крепостными архитекторами по проекту французского архитектора де Герна, вчерне был готов в 1797—1798 гг., но окончательно отделан только в 1811 г. В перестройке дворца после пожара 1812 г., в планировке парка, возведении многочисленных парковых сооружений и павильонов принимали участие многие московские архитекторы — И. Д. Жуков (в 1813 г.), О. И. Бове (в 1814—1815 гг.), С. П. Мельников (в 1817—1818 гг.), Е. Д. Тюрин (в 1815—1827 гг.). Вместе с тем большую роль в становлении художественного облика всего ансамбля усадьбы и составляющих его сооружений сыграли и непосредственные строители — крепостные зодчие — В. Я. Стрижаков, И. Е. Борунов, Ф. Бредихин, Л. Г. Рабутовский. Все работы были завершены в 1831 г.

Кваренги в постройке дворца и прочих сооружений Архангельского участия не принимал.

[30] Статья Грабаря о Деламоте в «Старых годах» не появлялась. По-видимому, на это повлиял отказ Бенуа от участия в «Истории русского искусства» (см. комм. 72, 1908 г.). Приняв решение написать закрепленные за Бенуа разделы, Грабарь, очевидно, задержал публикацию собранного им материала о Деламоте с тем, чтобы сохранить его для соответствующей главы «Истории» (см. *И. Грабарь.* Кокоринов и Деламот.— «История русского искусства», т. III. М., И. Кнебель [1912], стр. 263—288).

[31] Об атрибуции здания Академии художеств см. комм. 64, 1907 г.

Под «ламотовским павильоном с Миллионной» подразумевается здание, расположенное в непосредственной близости от Зимнего дворца, обращенное фасадом на Миллионную ул. (ул. Халтурина, № 37) и носившее в XVIII в. название «Малый Зимний дворец». Оно соединяется висячим садом, размещенным на уровне второго этажа с корпусом «Малого Эрмитажа», выходящего на Дворцовую набережную Невы. Оба павильона, по-разному оформленные, но представляющие по существу единое целое, были построены в 1764—1767 гг. по проекту Деламота.

Под Екатерининской церковью подразумевается костел Екатерины на Невском проспекте (№ 32—34), построенный в 1763—1783 гг. по проекту, выполненному в 1760 г. Деламотом. После отъезда Деламота из России в 1776 г. работы по постройке костела продолжал Ринальди, затем — архитектор И. Минчаки.

[32] «Чертежами чернышевского палаццо» и гравюрами с них интересовался Бенуа в открытом письме Грабарю от 9 марта 1908 г. Он писал, что они «необходимы для характеристики». Попутно Бенуа недоумевал — почему среди присланных Грабарем оттисков нет «ни одного Ламота (и слишком много Архангельского)» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

К моменту издания III тома «Истории русского искусства» в собрании Румянцевского музея в Москве были найдены гравюры Колпакова с проектных чертежей Деламота по дворцу И. Г. Чернышева в Петербурге («История русского искусства», т. III. стр. 288).

[33] Подразумевается издание: *Д. Ровинский.* Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. т. I. А.—И. СПб., 1895.

[34] Грабарь писал в «Истории русского искусства», что Деламот составил, собственно, не проект костела Екатерины, а Доминиканского монастыря. В данном письме он называет его Екатерининским. Полностью проект не был осуществлен — не были, например, выстроены две башни, с задней стороны костела, по углам монашеского флигеля (Там же, стр. 278). По сведениям П. Н. Петрова, проект Доминиканского монастыря находился в Государственном архиве, из которого был передан в библиотеку Академии наук (*П. Петров.* Сборник материалов для истории Имп. Академии художеств за 100 лет ее существования, т. I. СПб., 1864, стр. 773).

[35] Имеется в виду собор князя Владимира на Александровском проспекте, который первоначально назывался Успенской церковью «на Мокруше». По исследованиям Грабаря, собор был начат постройкой в 1741 г. по проекту архитектора Пьетро Трезини. В 1747 г. по «высочайшему» распоряжению его начали переделывать из одноглавого в собор «о пяти главах... таким подобием, как в Москве на Успенском соборе и на протчих церквах главы обыкновенно бывают». Достраивал собор А. Ринальди («История русского искусства», т. III, стр. 231 и 307).

По последним данным, автором первоначального проекта собора князя Владимира был М. Г. Земцов; П. Трезини с 1742 г. лишь руководил строительными работами до 1747 г. В 1766 г. строительство собора было возобновлено по проекту Ринальди. Пожар 1772 г. снова прервал строительные работы до 1783 г., когда их продолжил И. Е. Старов, завершив его в 1789 г. (*А. Петров, Е. Борисова, А. Науменко, А. Повелихина.* Памятники архитектуры Ленинграда, изд. 2-е. Л., 1968, стр. 289—291).

[36] Статья Ф. Ф. Горностаева о «нарышкинском» или «московском» барокко была вчерне готова только в декабре 1910 г. (Письмо Горностаева Грабарю от 6 декабря 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). В январе 1911 г. Кнебелю уже была отправлена сокращенная корректура этой статьи, с расчетом страниц восьмого выпуска, заключающего II том «Истории русского искусства» (*Ф. Горностаев.* Барокко Москвы.— «История русского искусства», т. II. М., И. Кнебель, [1911], стр. 417—468).

[37] Коллекция проектных чертежей, акварелей и рисунков Кваренги поступила в Эрмитаж от сына архитектора, Джулио Кваренги, 13 марта 1813 г. (*Г. Гримм.* Графическое наследие Кваренги. Л., 1962, стр. 67—74).

[38] В «Истории русского искусства» из построек Кваренги за пределами России Грабарь называет виллу графа Штадинга (Стадинга) в Эльгаммере, манеж в Мюнхене и столовую в доме эрцгерцогини Моденской в Вене, известные ему по увражам, изданным Джулио Кваренги (т. III, стр. 428, прим. 1). Однако Грабарь не упоминает в указанном сочинении Триумфальные ворота во Флоренции. Нет их и в упомянутом им увраже («Fabbriche e Disegni di Giacomo Quarenghi, architetto di S. M. L'Imperatore di Russia, cavaliere di Malta et di S. Walodimiro. Illustrate dal cavaliere Giulio suo figlio), Vol. 1—2. Mantova, 1843—1844).

[39] В 1814 г. Кваренги воздвиг на Петергофской дороге временные деревянные Триумфальные ворота для торжественной встречи победоносных войск, возвра-

щавшихся из заграничного похода, завершавшего Отечественную войну 1812 г. В 1833—1834 гг. несколько дальше по Петергофской дороге (ныне Нарвское шоссе) архитектор В. П. Стасов поставил каменные Триумфальные ворота, по композиции напоминающие обветшавшие деревянные ворота Кваренги, снесенные в 1829 г.

[40] В «Истории русского искусства» Грабарь сообщает сведения о постройке Кваренги здания биржи, строившейся с 1784 г., оставшейся недостроенной и снесенной в 1804 г. в связи с утверждением нового проекта биржи Томона. Он подчеркивает простой и деловой характер ее архитектуры, но не говорит о проектировавшемся Кваренги окружении здания пакгаузами, размещаемыми вокруг подковообразной площади (т. III, стр. 408). Пакгаузы он упоминает глухо, лишь в примечаниях к основному тексту. Грабарь указывает, что пакгаузы у здания Биржи были построены архитектором И. Ф. Лукини в 1840-х годах (по последним данным — в 1826—1832 гг.), и высказывает предположение о возможности сооружения здания так называемого Новогостиного двора (возведено в самом начале XIX в.) позади Биржи Кваренги (там же, стр. 406, прим. 1).

[41] *Палладио Андреа* — см. комм. 9, 1912 г.

Вероятно, Грабарь имел в виду сопоставление Новогостиного двора с палаццо Публико — так называемой «Базиликой», построенной по проекту А. Палладио в Виченце в 1549—1614 гг.

[42] *Бенуа Леонтий Николаевич* (1856—1928) — архитектор, брат художника А. Н. Бенуа.

Подразумевается здание Клинического повивального института, построенного Л. Н. Бенуа в 1898—1904 гг. на Васильевском острове, вблизи Биржи (Менделеевская линия, № 3), а также произведенные им в начале XX в. ремонтные работы в здании Биржи.

[43] *Тромбара Джакомо* (1742—1808) — итальянский архитектор. Работал в России — в Петербурге (с 1780 г.), в Крыму (с 1798 г.)

Некоторые сведения об этом архитекторе, связанные с его работами по ведомству Коннозаводства, Грабарь приводит в «Истории русского искусства» (т. III, стр. 394, прим. 1).

[44] Из упомянутых Грабарем построек здания б. Конюшенного ведомства полностью были возведены В. П. Стасовым в 1817—1823 гг. Остальные сооружения являются произведениями Л. Руска: гранитная терраса в Царском селе (1809), возобновление после пожара дворца в Стрельне (1803), церковь «Всех скорбящих» на Вознесенском проспекте (просп. Чернышевского, № 3; 1817—1818 гг.) в Петербурге.

[45] Таврический дворец в Петербурге был построен И. Е. Старовым для князя Г. А. Потемкина в 1783—1789 гг. В «Истории русского искусства» Грабарь писал о постройках Ф. Волкова в Таврическом дворце более глухо: «Современники ему приписывают постройку обоих флигелей Таврического дворца и дома садовника там же» (т. III, стр. 358). В настоящее время установлено, что самостоятельными сооружениями Ф. Волкова в ансамбле Таврического дворца являются только ограда парадного двора и комплекс так называемого Дома садовника (1793—1794).

[46] В книге Г. Гримма «Графическое наследие Кваренги» (Л., 1962), представляющей полный каталог чертежей, рисунков и гравюр с подлинных чертежей Кваренги, находящихся в СССР, проект Кваренги дворца в имении Куракиных не числится.

[47] См. комм. 20, 21, 1908 г.

[48] *Галактионов Степан Филиппович* (1779—1854) — гравер, литограф, пейзажный живописец.

Ваулин Иван Иванович — коллекционер русских и иностранных гравюр, офортов, литографий и карикатур.

Демерцов Федор Иванович (1753—1823) — архитектор.

По-видимому, речь идет об одной из литографий Галактионова из его серии «12 видов Петербурга», изданной Обществом поощрения художников в 1821—1824 гг. В описи этой серии, сделанной Д. А. Ровинским, числятся три литографии, связанные с Литейным проспектом: «Вид Арсенала на Литейной» (широко известная и не раз воспроизводившаяся), «Вид другой стороны Литейной» и «Тот же вид, исправленный и отпечатанный в два тона» (*Д. Ровинский.* Подробный

словарь русских граверов XVI—XIX вв. т. I. А. И. стлб. 214—215). Грабарь имеет в виду вторую или третью из указанных литографий, с изображением так называемого нового арсенала, построенного в 1808 г. (и перестроенного в 1870 г.).

«Ринальдиевским» арсеналом Грабарь называет «старое» здание, построенное в 1768—1769 гг. (позднее в нем помещался Окружной суд; не сохранилось) и приписываемое им вслед за П. Н. Петровым («*В. И. Баженов*».— «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых», т. II, стр. 32—33) и Н. П. Собко («Русский биографический словарь», т. II, стр. 407) Баженову. Правда, в примечании Грабарь указывает на отсутствие подтверждающих это документальных данных и на близость приемов в данном сооружении к Деламоту, что делает в его глазах «очень вероятным участие этого мастера в разработке проекта здания». Впоследствии Грабарь отказался от атрибуции здания Арсенала как произведения Баженова (*И. Грабарь* и *Г. Гунькин*. В. И. Баженов.—«История русского искусства», т. VI. М., 1961, стр. 95, прим. 1).

[49] Подразумевается Покровская церковь в Большой Коломне в Петербурге, выстроенная по проекту Старова в 1798—1812 гг. (закончена после смерти архитектора). Церковь неоднократно перестраивалась и не сохранила своего первоначального облика. Проектные чертежи церкви (фасад и разрез) воспроизведены в кн.: *Н. Белехов* и *А. Петров*. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М., 1950, стр. 155.

[50] *Косяков Василий Антонович* (1862—1921) — придворный архитектор, профессор Академии художеств.

[51] Казанский собор построен по проекту А. Н. Воронихина в 1800—1811 гг. Задуманная Воронихиным в 1810 г. колоннада с южной стороны храма не была осуществлена. Ее проект (Государственный Эрмитаж) был опубликован И. А. Фоминым в «Истории русского искусства» (т. III, стр. 484).

[52] Вероятно, Грабарь в одном из необнаруженных писем возражал против предложения Фомина, считая, что фотографии масок следует поместить в «Истории скульптуры», но Фомин сумел его переубедить. 16 марта 1908 г. он писал художнику: «Относительно «масок» я с Вами безусловно не согласен. Автором маски, арматуры, фриза — всегда нужно и правильно считать архитектора, а не скульптора. Вы напрасно себе представляете, что архитектор указывал лишь место или набрасывал кроки маски; я совершенно убежден, что он рисовал всякую деталь в натуральную величину с точнейшим рисунком и тенями и скульптор являлся лишь исполнителем этого тонкого рисунка. Исключение составляют, быть может, только скульптуры фронтонов, которые представляли из себя особую от всего здания композицию, да и то несомненно корректура архитектора играла и здесь такую большую роль, что и в этом случае автором правильнее считать архитектора» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

В публикуемом письме Грабарь, явно под впечатлением этих слов Фомина, называет маски по имени архитекторов, строивших здания, на которых они помещались.

[53] *Бланк Карл Иванович* (1728—1793) — московский архитектор.

Кампорези Франческо (1747—1831) — итальянский архитектор, работавший в Москве с 1783 г. (в России с 1782 г.).

Речь идет о Екатерининском или Головинском дворце в Москве (1-й Краснокурсантский пер., № 3). По исследованиям П. В. Сытина, дворец сначала возводился по проекту архитектора Ринальди (с 1776 г.). Строил здание К. Бланк (с 1778 г.). Проект Кваренги (1780 г.) предусматривал колоннаду на главном фасаде и отделку интерьеров. Кампорези принял участие в отделочных работах наружных и внутренних (*П. Сытин*. Из истории московских улиц. М., 1952, стр. 509—510; *он же*. История планировки и застройки Москвы. Материалы и исследования, т. II. М., 1954, стр. 98).

[54] *Жолтовский Иван Владиславович* (1867—1959) — архитектор.

[55] *Скамоцци Винченцо* (1552—1616) — итальянский архитектор, инженер, теоретик архитектуры. Последователь А. Палладио. Автор труда: «Idea dell'architettura universale», pt. 1—2. Venetia, 1615.

[56] Каменный приказ (1775—1782) осуществлял наблюдение за постройками и благоустройством Москвы, а также ведал московскими кирпичными заводами и

заготовкой строительных материалов. Дела Каменного приказа в настоящее время находятся в ЦГАДА.

Управа благочиния (1782—1851) была учреждена взамен упраздненного Каменного приказа и выполняла его основные функции. Дела Управы благочиния в настоящее время находятся в Государственном Историческом архиве Московской области.

[57] *Ухтомский Дмитрий Васильевич,* князь (1719—1774) — московский архитектор. Подразумевается Канцелярия архитекторов кн. Д. Ухтомского, П. Никитина и И. Жукова (1753—1763). Канцелярия ведала казенными строениями. При ней имелась первая русская архитектурная школа. Дела Канцелярии в настоящее время находятся в ЦГАДА.

[58] *Баженов Василий Иванович* (1737—1799) — архитектор, рисовальщик, живописец, теоретик архитектуры.

[59] Подразумеваются: семья архитекторов Нееловых, работавших главным образом в Царском селе — *Василий Иванович* (1721—1782) и его сыновья — *Илья Васильевич* (1745—1793) и *Петр Васильевич* (1749—1848), и архитекторы *Волковы — Семен Артемьевич* (1717—1790) и *Федор Иванович* (см. комм. 27 и 45, 1908 г.).

[60] Речь идет о доме И. И. Шувалова, построенном в 1753—1755 гг. на обширном участке, выходившем на Итальянскую ул. (ныне ул. Ракова, № 25) и Невский проспект. Его первоначальный вид — с флигелями и галереями изображен на картине неизвестного мастера, написанной вскоре после постройки дома (ок. 1760 г.; ГРМ) и воспроизведенной Грабарем в «Истории русского искусства» (т. III, стр. 265). В этом издании ученый подтвердил свое мнение о постройке дома Шувалова А. Ф. Кокориновым (там же, стр. 264). В настоящее время исследованиями А. Н. Петрова установлено, что автором дома Шувалова был не Кокоринов, а С. И. Чевакинский (*А. Петров.* С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера.— «История русского искусства», т. V, под ред. И. Грабаря, В. Кеменова и В. Лазарева. М., 1960, стр. 218—219).

[61] *Габриэль Жак-Анж* (1698—1782) — французский архитектор, представитель классицизма.

[62] Голицынская больница на Б. Калужской ул. (Ленинский просп., № 8) построена М. Ф. Казаковым в 1796—1801 гг.

[63] Эта идея не была осуществлена.

[64] Подмосковная усадьба Шереметевых Кусково с дворцом, парком, многочисленными павильонами и служебными постройками была создана в 1750—1770-х гг. В проектировании ансамбля усадьбы принимали участие многие зодчие, но главным образом — крепостные архитекторы — Ф. С. Аргунов (1733—1780) и А. Ф. Миронов (1745—1808). Аргуновым был построен «Грот» (1756; переделан внутри в 1771 г.) Не исключено участие и Д. В. Ухтомского. Есть сведения, что он неоднократно приглашался в Кусково для консультации (*А. Акимов.* Кусково. М., 1946, стр. 17). Главный дом Кускова был коренным образом перестроен в 1777 г. Аргуновым и Мироновым. Использование при этом чертежей де Вайи не исключается, хотя в настоящее время это суждение не подтверждается исследователями.

[65] Перечисляются произведения Фельтена: лютеранская церковь Анны (1779; Фурштадтская ул.), здание «Старого Эрмитажа» или «строение в линию с Эрмитажем» (1775—1784; Дворцовая набережная, д. 34); проект Воспитательного дома на Москворецкой набережной в Москве, осуществленный в натуре под наблюдением К. Бланка в 1764—1772 гг.; Армянская церковь (1771—1780; Невский проспект, д. 40—42); лютеранская церковь Екатерины (1768—1771; Большой проспект Васильевского острова, д. 1); решетка Летнего сада со стороны Невы (совместно с П. Е. Егоровым; 1773—1784). Участие Фельтена в проектировании и строительстве набережных Невы (например, участка набережной перед Сенатской пл.) относится к 1770-м годам. Из мостов, построенных Фельтеном, сохранился мостик-переход над Зимней канавкой (1780-е годы), соединяющий здание «Старого Эрмитажа» с корпусом Эрмитажного театра. Ограды Фонтанки и Мойки были построены позднее — в 1789—1810-х годах, и Фельтен вряд ли принимал в них участие.

[66] В конце 1780-х годов Кваренги разработал проект дворца Шереметевых на Никольской ул. в Москве (собрание Останкинского дворца-музея), в котором было пре-

дусмотрено размещение картинной галереи и крепостного театра. Проект не был осуществлен.

Шереметевский «Странноприимный дом» (позднее больница им. Н. В. Склифосовского) строился архитектором Е. С. Назаровым (1747—1822) по собственному проекту, переработанному Кваренги (замысел центральной части с открытой овальной колоннадой, портики крыльев и ограда).

[67] К моменту издания III тома «Истории русского искусства» этот вопрос уже был Грабарем выяснен. Гостиный двор был начат в 1759 г. по проекту Растрелли, но после выведения фундаментов строительство приостановилось. Постройку продолжил Деламот по собственному проекту, в котором он сохранил число намеченных Растрелли арок (1761—1784; «История русского искусства», т. III, стр. 279—284). В 1886—1887 гг. фасад, выходящий на Невский проспект, был переделан по проекту архитектора Альберта Бенуа.

[68] В «Истории русского искусства» Грабарь высказал предположение о построенной Ринальди в 1769—1772 гг. колокольни Вознесенской церкви на Вознесенском проспекте — на месте рухнувшей в 1758 г. старой колокольни (т. III, стр. 307—309), основываясь на сведениях, почерпнутых в кн.: *И. Пушкарев.* Описание Санкт-Петербурга и уездных городов С.-Петербургской губернии (т. I). СПб., 1839, стр. 238.

[69] В статье «Останкинский дворец», опубликованной два года спустя, Грабарь склонялся к мысли, что это сооружение, возведенное в 1790—1801 гг. крепостными архитекторами с Г. Е. Дикушиным во главе,— плод творчества двух великих архитекторов: Кваренги в качестве автора первоначального проекта и приятеля хозяина дворца Н. П. Шереметева, которому он помогал советами в процессе строительства здания, и Казакова, переработавшего проект Кваренги и завершившего постройку («Старые годы», 1910, май—июнь, стр. 5—37). Грабарь опирался в этом предположении на сведения, почерпнутые из книг: *С. Любецкий.* Село Останкино с окрестностями своими. Воспоминание о старинных празднествах, забавах и увеселениях в нем. М., 1868, стр. 15; *С. Шереметев.* Останкино. СПб., 1897, стр. 24.

Историография Останкина весьма обширна, но из значительного количества посвященной ему литературы следует выделить очерк К. А. Соловьева («Останкино». М., 1944), в котором впервые упоминались первоначальные отклоненные проекты Кваренги и Фр. Казие, положенный в основу постройки дворца проект Фр. Кампорези, новые проекты Кваренги и Е. Назарова, частично использованные при сооружении здания, и проекты отделки интерьеров П. И. Аргунова.

Впоследствии Грабарь снова вернулся к этой теме, но с совершенно иной атрибуцией Останкинского дворца. Не отрицая доли участия каждого из названных Соловьевым зодчих, участвовавших в создании Останкина, ученый выдвинул в качестве возможного автора общего архитектурного замысла дворца В. И. Баженова (*И. Грабарь.* В поисках неизвестных построек В. И. Баженова. Неизвестные и предполагаемые постройки В. И. Баженова. М., 1951, стр. 137—181). Однако это не нашло поддержки в трудах последующих исследователей Останкина, развивавших и углублявших с небольшими вариациями точку зрения на этот вопрос, выдвинутую в 1930—40-х годах, в том числе в работе Соловьева (См.: Комментарии Т. П. Каждан в кн. «Игорь Грабарь. О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников». М., 1969, стр. 406—407).

[70] Подразумеваются построенные Фельтеном на пути из Петербурга в Царское село путевой дворец и церковь (1774—1780), названные Чесменскими в память победы, одержанной русским флотом над турецким у Чесменской бухты в Эгейском море. Ныне — в черте города (ул. Гастелло, д. 9).

[71] Этюд «Февральская лазурь» из-за щепетильности С. П. Крачковского трижды проделал путь между Москвой и Житомиром. «За все время моего увлечения... искусством,— писал Грабарю Крачковский 3 апреля 1908 г.,— только два раза я испытывал такое прекрасное наслаждение: когда получал работы Репина и Нестерова,— и теперь Ваши. Я оставляю у себя «Осень» («Зеленя»), эту милую, интересную по исполнению Вашу импрессионистскую работу. Только по мат[ериальным] соображ[ениям] (мог бы в рассрочку) не оставляю «Февр[альскую] лазурь». Завтра отправлю ящик» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). 8 апреля он пишет, что все же оставил «Февральскую лазурь», «на тот случай, если Вы согласитесь мне уступить его за 75 руб. с тем, чтобы 50 р. выслать сейчас же по получении Вашего согласия,

и 25 р. 20-го мая с. г., не позже. Очень извиняюсь за предлагаемые условия, чему причиной мое увлечение искусством: пришлось поистратиться на покупку вещей Бенуа, Рериха, Сомова и поездку...»

Из письма от 26 апреля выясняется, что он, не дожидаясь ответа от Грабаря, все же отослал ему этюд обратно. И, наконец, 11 мая того же года следуют завершающие эту историю строки: «Ваша любезность меня так тронула и убедила, что Вы — чуткая натура. Иметь у себя «Февр[альскую] лазурь» — великое удовольствие» (Там же).

[72] Из письма А. Н. Бенуа Грабарю от 19 мая 1908 г.: «Дорогой Игорь, не огорчайся, но приходится мне отказаться от участия в Твоей книге. Мне очень совестно, что подвожу Тебя, и очень грустно, что моего имени не будет в этом монументальном труде, но c'est plus fort que moi [это сильнее меня.— *фр.*]. Я долго крепился, несколько раз принимался, кое-что даже сделал — но, не чувствуя настоящего горения к делу, я не в состоянии его довести до конца. У меня нет аппетита к этой работе. Все надеялся, что он явится — и так и не явился.

Быть может, Ты несколько сам в этом виноват. Я люблю свободу творчества, открывать, строить. Ты же обставил меня своими рецептами и программами, запугал меня массой своих сенсационных и притаенных открытий. Я принужден что-то компилировать, объезжать какие-то рифы, слушаться какого-то лоцмана. Мне это скучно. Однако я вовсе не сваливаю вины на Тебя а, напротив того, душевно каюсь, и прошу Тебя не слишком меня ругать за мою измену. Ущерба я Тебе не делаю. Ты живо найдешь мне заместителя среди порывающейся на подвиги молодежи, а еще лучше: сам возьмись за эти отделы. Тебе и книги в руки.

Мое решение на сей раз бесповоротно. Поэтому не теряй времени на то, чтобы ругать или убеждать меня... От всего сердца желаю Тебе успеха и сделаю все от себя зависящее, чтобы Тебе его доставить. Ты его заслуживаешь...» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Бенуа, возможно, недооценивал значение задуманного Грабарем многотомника, который, в отличие от обычных периодических изданий или отдельных сборников, должен был быть, по его представлению, целостным и органично связанным во всех разделах. Сознавая важность сохранения единой концепции истории искусства на протяжении всего издания, Грабарь вынужден был настоятельно требовать от авторов строго придерживаться разработанной им программы.

Но это понимали не все участники труда, во всяком случае по отношению к Бенуа. Даже И. А. Фомин, хорошо сработавшийся с Грабарем, сблизившийся с ним и на почве общих научных интересов и просто в силу взаимной симпатии, писал Грабарю, что он был «неприятно поражен отказом Бенуа, участие которого было как-то органически необходимо... считаю, что Вы в этом виноваты» (Письмо от 3 июня 1908 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Сам Грабарь был очень удручен случившимся. «Ушел самый ценный, самый даровитый и культурный сотрудник огромного дела, поставленного тогда уже на твердую основу»,— вспоминал впоследствии художник («Моя жизнь», стр. 219). Подобрать другого автора на его место было трудно, и Грабарь решает взяться за работу сам, тем более, что архитектурный материал разделов Бенуа был, как видно по письмам Грабаря, ему хорошо известен.

Тем не менее, выработанный Грабарем метод работы над подготовкой текстов для «Истории русского искусства» у большинства авторов не встречал возражений, в том числе и у Фомина. Со всеми ними у него установился деловой контакт.

Более того невиданные масштабы и обширные задачи этого издания привлекли к нему постепенно любителей старины — специалистов и дилетантов, бескорыстно отдававших на пользу «Истории» свои материалы. В предисловии к «Истории русского искусства» Грабарь подчеркивает участие в ее издании огромного числа учреждений и отдельных лиц (*И. Грабарь.* История русского искусства, т. I. М., И. Кнебель, [1910], стр. 11).

[73] Интерлакен — городок в Швейцарии, между озерами Тун и Бриен.

[74] Действительно, в письме от 19 мая 1907 г. Бенуа писал Грабарю: «За наши книжки до получения Твоего плана не примусь» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[75] См. комм. 4, 1907 г.

[76] На этом письме Грабарь нарисовал два автошаржа, очень похожих: в пенсне, и череп со скрещенными костями (под «эпитафией»).

[77] «Летом 1908 года,— вспоминал впоследствии Грабарь,— мне снова удалось вырваться из архивной пыли в Дугино, и я с увлечением написал большой этюд «Дельфиниум» — букет крупных синих цветов на фоне берез дугинского кружка. Эту картину, трактованную опять в полу-импрессионистическом плане, я послал в «Осенний салон», где она была повешена в шестигранном зале, на трех гранях которого были окна, а на трех противоположных висели картины. Дягилев говорил мне, что встретился в этом зале случайно с Галленом и Ернефельдом, просившими его передать мне, что «моя картина прорезала четвертое окно в комнате» («Моя жизнь», стр. 221).

«Дельфиниум» после парижского «Осеннего салона» демонстрировался на Шестой выставке «Союза русских художников», где была приобретена М. П. Рябушинским. В настоящее время — в ГРМ.

[78] А. П. Ланговой писал Грабарю 18 июля 1908 г.: «Голубчик, у меня до Вас большая просьба — я не знаю, когда к Вам попаду, а купить что-нибудь из Ваших вещей мне ужасно хочется — ради создателя, отложите Вы для меня 2—3 вещи (ведь Вы имеете представление о моем вкусе) и, когда будете в Москве, захватите мне показать» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

По-видимому, Ланговому в 1908 г. ничего из вещей Грабаря приобрести не удалось.

[79] Подразумевается пастель Грабаря «В гололедицу» (1905).

[80] «Дельфиниум» (1908, ГРМ).

[81] Речь идет о главах об украинском каменном зодчестве XVII в., которые, по предложению Грабаря, собирался писать для «Истории русского искусства» А. П. Прахов. Однако Прахов свое намерение не осуществил. Текст на эту тему написал Г. Г. Павлуцкий («Каменное церковное зодчество на Украине. Гражданское зодчество на Украине».— «История русского искусства», т. II, стр. 383—416).

[82] *Бернини Джованни* [*Джан*] *Лоренцо* (1598—1680) — итальянский архитектор, скульптор и живописец.

Поццо Андреа (1642—1709) — итальянский архитектор и живописец-монументалист.

[83] Составители сочли необходимым для сохранения определенной сюжетной целостности в публикации писем Грабаря поместить здесь одно из писем его брата В. Э. Грабаря, написанное от имени художника по случаю его ранения.

Грабарь, вспоминая об этом случае в своей «Автомонографии», писал: «Дни, следовавшие непосредственно за моим ранением и началом выздоровления, были лучшими в моей жизни. Со всех концов России и из-за границы я получал сочувственные и поздравительные письма. Люди, дувшиеся на меня за статьи в «Весах» или за неосторожно оброненные слова, забыв все, слали нежные письма («Моя жизнь», стр. 222).

[84] Большое значение в процессе подготовки к изданию «Истории русского искусства» и серии художественных монографий Грабарь придавал их внешнему оформлению. Эскизы обложки делали М. Добужинский, Е. Лансере, В. Замирайло, возможно, и другие художники. Их письма Грабарю полны сообщений о ходе работы над эскизами, описаний различных вариантов и пр.

Особенно интересны в этом отношении письма Лансере. «Посылаю Тебе два варианта (эскизы) для обложки Твоей «Истории»,— писал Лансере 11 апреля 1908 г.— Как я ни выдумывал, но ничего аллегорического или символического не выдумал, такое, что обняло бы всю Россию, или все искусство, или всю живопись, или всю архитектуру — от Византии до рококо; и муза, и атрибуты одинаково казались приевшимися. Пришлось прибегнуть хотя к тоже старому, но зато простому приему — брать что-нибудь из содержания данного выпуска...» «Вот еще два варианта обложек,— сообщал он 22 июня того же года,— оба в две краски, одинаковые для всех выпусков. ...Серединная картушь в обоих вариантах одинакова. Дама должна изображать «историю» и будет держать или книгу или свиток с пером — окружена она предметами искусства... В случае, если сюжет картуши Тебе нравится, то мне хотелось бы вместе установить «предметы искусства». Непосредственно за дамой и посреди картуши я думал бы поместить Коломенскую церковь —

направо какие-нибудь Ярославские купола луковицами, налево «empire» и за ним купол, но какой?...» «Посылаю Тебе измененную рамку вокруг средней виньетки обложки,— пишет Лансере 31 марта 1909 г.— ...В своих исканиях я отправлялся от русского стиля, но, положительно, «дух» его мне не по нутру (для этой вещи)... Данная комбинация, если и не русская, то мне кажется довольно экзотичною...» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Окончательными авторами обложки оказались Лансере (для выпусков «Истории русского искусства») и Добужинский (для монографий о художниках). Судя по письмам Добужинского, Грабарь впоследствии воспользовался его предложением в отношении обложки для серии «Города — рассадники русского искусства» использовать для нее ксилографии А. П. Остроумовой-Лебедевой (См. комм. 60, 1913 г.). В первом единственном выпуске этой серии надпись на обложке делала А. И. Трояновская — дочь И. И. Трояновского; фронтиспис с надписью «Что город — то норов» — работы Лансере (*Б. Эдинг.* Ростов Великий. Углич. М., И. Кнебель, [1913].

[85] *Орловский* (*Смирнов*) *Борис Иванович* (1793—1837) — скульптор.

Мартос Иван Петрович (1754—1835) — скульптор.

П. П. Свиньин, на которого сослался Грабарь, ошибся (См. «Достопримечательности С.-Петербурга и его окрестностей», ч. II. СПб., 1817, стр. 102). Данные Врангеля, что Орловский по приезде в Петербург «много работает, копирует бюст Александра I Мартоса, который подносит его Государю, и Орловский принят в 1822 г. в Академию, а через год послан за границу» (*Н. Врангель.* Скульптура. «История русского искусства», т. V. М., И. Кнебель, [1911], стр. 204), не опровергнуты и поныне используются в очерках, посвященных Орловскому (См., например, *И. Шмидт.* Скульптура первой трети XIX века.— «История русского искусства», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 386).

[86] Подразумевается номер журнала «Старые годы» (1908, июль—сентябрь), посвященный художественной культуре начала XIX в.

[87] *Бугаев Борис Николаевич* (псевдоним — *Андрей Белый;* 1880—1934) — поэт, прозаик, литературный критик, теоретик русского символизма.

[88] *Трояновская Анна Петровна* — жена И. И. Трояновского.

[89] На почтовой открытке, присланной из Житомира С. П. Крачковским от 28 октября 1908 г., воспроизведена фотография памятника Т. Г. Шевченко.

[90] *Андреев Николай Андреевич* (1873—1932) — скульптор.

Памятник Н. В. Гоголю Андреева мог быть известен Грабарю по его модели, получившей первую премию на конкурсе, объявленном Московской городской думой в связи с исполняющимся в 1909 году столетием со дня рождения писателя. Памятник был установлен на Арбатской площади и открыт 26 апреля 1909 г.

[91] В 1909 г. на Знаменской площади в Петербурге был установлен памятник Александру III, выполненный П. М. Трубецким в 1899—1906 гг. (архитектурная часть памятника разработана Ф. О. Шехтелем). Известны 14 авторских моделей памятника (2— в натуральную величину). Одна из моделей (бронза, 1905) — в ГРМ. Сам памятник, без пьедестала, ныне во дворе ГРМ.

[92] Памятник Петру, созданный *Э. М. Фальконе* (1716—1791)в 1765—1782 гг.

[93] Осенью 1908 г. Общество гражданских инженеров устроило в Петербурге (в Новой Деревне) Международную строительно-художественную выставку. Исторический отдел выставки или Историческую выставку архитектуры Старого Петербурга готовили к открытию в залах Академии художеств. Председателем выставки был А. Н. Бенуа, главным комиссаром — И. А. Фомин. На выставку были собраны старинные виды Петербурга и его окрестностей, архитектурные проекты, чертежи, модели зданий и памятников. Материалы выставки систематизировались по эпохам — Петра I, Елизаветы, Екатерины II, Александра I, Николая I («Старые годы», 1908, июнь, стр. 346; июль—сентябрь, стр. 576).

Обе выставки — и центральную, строительно-художественную, и ее подотдел — историческую, постигла неудача. Первая, по выражению А. Бенуа, «прогорела», вторая, из-за недостатка средств, «провалилась» (*А. Бенуа.* Неудачи.— «Речь», 1908, 3 декабря).

[94] Работа над корректурами «Истории скульптуры» Н. Н. Врангеля, о первом выпуске которого идет речь в данном письме, продолжалась почти два года. В 1911 г.

том, посвященный скульптуре, вышел из печати («История русского искусства», т. т. V).

[95] *Паоло Уччелло* (*Паоло ди Доно;* 1397—1475) — итальянский живописец.

[96] Подразумевается ретроспективная выставка картин журнала «Старые годы», которая должна была открыться в конце ноября 1908 г. в помещении Общества поощрения художеств. Комиссаром выставки был Н. Н. Врангель. На выставку были собраны картины европейских и русских художников из частных собраний. В день торжественного открытия выставки, под влиянием вице-президента Общества поощрения художеств М. П. Боткина, недоброжелательно относившегося к Врангелю, полиция выключила освещение (под предлогом неисправной проводки). Врангель, усталый и нервно сорвавшийся, ударил Боткина, последовал суд, и Врангель был приговорен к 2 месяцам ареста. Выставка не состоялась.

[97] «Хотел приготовить для «Старых годов» статью...,— писал Грабарю Бенуа 12 ноября 1908 г.,— Знай, во всяком случае, что я нашел: 1) прародительский дом Жилярдиевых, 2) портрет Доменико и Александра, 3) место, где они похоронены, 4) целый клад их чертежей, набросков и т. д. Для Тебя много интересного. Впрочем относительно № 3 помню, что монумент (семейный) стоит лишь над вторым, первый же положен (вернее переложен при перетасовке кладбища) под памятником своей единственной дочери Франчески Пончини, умершей в 1850-х годах бездетной. Все ее имущество (и ее отца) досталось ее мужу и теперь принадлежит наследникам последнего. Был он, кажется, богатый человек. ...Семейный большой дом Жилярдиев принадлежит теперь сыну Александра, почтенному старичку, доктору. Наследники Пончини живут в доме, принадлежавшем Дементию и, кажется, им построенном. Совершенно простой куб с роскошным садом и сверхъестественной панорамой на 3 озера и горы. Доменико ничего не построил на родине кроме небольшого reposoir'а или часовни... У доктора и у его племянников масса чертежей и планов всех четырех Жилярдиев. Есть чудесные» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[98] Статья Бенуа под названием «Рассадник искусства» была все же опубликована в журнале «Старые годы» (1909, апрель, стр. 175—202). В этой статье Бенуа подчеркнул роль Грабаря в исследовании творчества Д. Жилярди, указав, что именно Грабарь надоумил его отправиться на родину Жилярди. «Грабарю всецело принадлежит честь выяснения личности Жилярди... Он определил авторство большинства из лучших архитектурных памятников Москвы... Физиономия Жилярди обозначилась вполне, его значение возросло в огромную величину...» (Указ. соч., стр. 188 и 199).

На этом закончился назревавший было конфликт между исследователями, который Грабарь впоследствии назовет прецедентом Жилярди — «Старые годы» — Бенуа — Грабарь» (См. Письмо Грабаря от 26 октября 1912 г.).

[99] В цитированном выше письме Бенуа Грабарю от 12 ноября 1908 г. согласие художника участвовать в «Истории русского искусства» было выражено очень осторожно, в самой условной форме.

[100] Подразумеваются, вероятно, наметки по плану и список иллюстраций монографии о Серове, которая вышла спустя шесть лет: *И. Грабарь.* Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М., И. Кнебель, 1914.

[101] 1907, ГТГ.

[102] Выставочное помещение Общества поощрения художеств, в котором устраивалась выставка журнала «Старые годы» и располагалось на Морской ул. (ул. Герцена, № 37).

[103] В письме от 25 ноября 1908 г. Врангель сообщал, что он уже подал в отставку в Эрмитаже, опасаясь дополнительных неприятностей от Боткина. «Мне это грустно,— писал он,— т. к. там я находил так много интересного и еще совсем не разработанного материала по многим вопросам... Выставка наша, благодаря разным подпольным интригам Боткина и К°, вероятно, открыта не будет, что весьма жаль, так как вещи прямо дивные. Допускаются для осмотра только друзья искусства и Вы, находясь в том числе, будете всегда самым желанным гостем... Все бывшее на выставке снято, и мы хотим выпустить полный альбом всех вещей. 1-го декабря выставка закрывается и вещи разбираются» (Отдел рукописей

ГТГ, ф. 106). Несостоявшейся выставке картин журнала «Старые годы» был посвящен его сдвоенный номер (ноябрь—декабрь) за 1908 г.

[104] См. комм. 43, 1907.

[105] Подразумевается «Дельфиниум» (1908; ГРМ).

[106] Подразумеваются картины Грабаря: 1) «Утренний чай, (1904; Национальная галерея в Риме), «Морозное утро. Розовые лучи» (1906) и «Мартовский снег» (1904, ГТГ).

[107] Подразумеваются художники, окончившие лондонскую школу живописи.

[108] *Левери Джон* — см. комм. 18, 1898.

Орпен Уильям Ньюэкем Монтегю (1878—1931) — английский живописец.

[109] Возможно, речь идет о «Березовой роще», написанной, как указано в «Автомонографии» Грабаря, осенью 1908 г.

[110] Pica Vittorio. Artisti contemporanei. Igor Grabar. (Roma, 1908) 14 стр. с илл. и портретом (Оттиск из журнала «Emporium», vol. 28, № 163, 1908. luglio).

[111] Подразумевается картина Грабаря «В гололедицу» (1905; Частное собрание в США).

[112] На 6-й выставке «Союза русских художников» открытой в Москве с 25 декабря 1908 г. по 27 января 1909 г. экспонировалось 8 произведений Грабаря: «Неприбранный стол» (1907; ГТГ), «Рябинка и береза» (1906; Горьковский государственный музей), «Дельфиниум» (1908; ГРМ), «Октябрьские зеленя», «Иней», «Березовая роща» (1908), «В утренней росе» (1907) и «Сказка инея и восходящего солнца» (1908).

[113] Подразумевается организация Дягилевым спектаклей русских опер в Париже, в развитие устроенных им в 1907 г. «Исторических русских концертов». См. комм. 13, 1908 г.

[114] Подразумевается серия рисунков Бенуа (1907; ГРМ, ГТГ, Квартира-музей И. И. Бродского).

1909

[1] «Купчихи» (1908).— История создания этой картины связана с поездкой Грабаря из Дугина в Подольск, к В. Э. Борисову-Мусатову. Проезжая мимо подольского так называемого гостиного двора — «пестро раскрашенного деревянного барака, с претенциозными «ампирными» формами, расчлененного на отдельные лавочки-срубы», окрашенные в разные колера,— художник каждый раз приходил в восторг от его необычайной живописности. Это впечатление усиливалось от вида «купчих», сидевших у входа в лавки — в «лисьих шубах, с головами, повязанными шерстяными платками ... с блюдцами чая в руках». Грабарь сделал в то время немало зарисовок и набросков, которые в 1908 г. послужили ему материалом для названной выше картины. Однако Грабарь остался недовольным ею. По его словам, «она была слишком быстро найдена и оставалась недостаточно углубленной». В 1935 г. Грабарь заново переписал картину, «перекомпоновав значительную часть ее» («Моя жизнь», стр. 224).

[2] Подразумевается «Салон 1908—1909» — выставка живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенная в помещении Первого кадетского корпуса (в Меншиковском дворце).

[3] *Сурбаран Франциско* (1598—1664) — испанский живописец.

[4] Частная картинная галерея в Мадриде.

[5] См. комм. 19, 1896 г.

[6] Для проведения подписки на многотомное издание «Истории русского искусства» был выпущен проспект, написанный Грабарем («История русского искусства». М., И. Кнебель, [1909], 16 стр. с илл. Рукопись проспекта хранится в Отделе рукописей ГТГ, ф. 106). «...Счастливо поколение,— говорилось в проспекте,— в котором проснулся дух пытливого углубления в свое прошлое: эти экскурсии в былые века никогда не остаются только в области мечтательной грусти о невозвратном, а всегда предшествуют огромному движению вперед. Ибо знание прошлого не только дает ключ к пониманию настоящего, но и ясно намечает ближайшее будущее» (цитируется по указанной рукописи проспекта, л. 2—3). Грабарь подчеркивал также в про-

спекте «возрастающую потребность» в издании «Истории русского искусства, «с каждым годом дающую себя чувствовать все острее» (там же, л. 9), так как то, что появлялось раньше, «совершенно не было в состоянии не только удовлетворить ... любознательность, но даже дать хотя бы только хороший подбор воспроизведений с сокровищ искусства, рассеянных по России» (там же, л. 7).

В проспекте «Истории русского искусства» определился второй вариант плана издания, постепенно вырабатывавшийся в ходе переписки с Бенуа, Фоминым, Врангелем и др. участниками данного труда (о первом варианте плана «Истории русского искусства» см. письмо Грабаря Бенуа от 3 февраля 1907 г. и комм. 34, 1907 г.). Из проспекта выясняется окончательный отказ от полутомов, четкое деление труда на восемь томов, по пять выпусков в каждом. Первые три тома посвящались истории русского зодчества, следующие три и два выпуска седьмого — живописи, три выпуска седьмого тома — скульптуре и последний — восьмой том — истории декоративного и прикладного искусства. Завершающий издание сороковой выпуск отводился под систематический указатель. Таким образом во втором варианте плана четко определилось построение издания по видам искусства. В нем также окончательно закрепилось расположение архитектурных томов в труде: исходя из положения. что архитектура «совершенно сплетена со всем бытом» своего времени, Грабарь открывает ею издание с тем, чтобы остальные виды искусства читались как бы на ее фоне.

Но работа над планом и композицией «Истории русского искусства» на этом не остановилась. Уже на внутренних страницах обложек первых выпусков «Истории» (1910 г.) аннонсировался новый, третий по счету, ее вариант. Общая композиция издания в нем не изменилась. Уточнения коснулись названий живописных выпусков, в которых более четко формулировались проблемы важнейших периодов истории русской живописи (например, «Эпоха идейного реализма», «Искание жизненной правды», «Искание художественной правды» — в томе, посвященном живописи XIX в.). Портрет, занимавший ранее два выпуска в одном томе со скульптурой, сократился до одного выпуска и вошел в первый том живописи. Соответственно расширилась скульптура, выделенная в самостоятельный том. В архитектурном томе два выпуска отводилось под новгородское и псковское зодчество, но при этом резко сократилось зодчество деревянное.

Недостатки архитектурных разделов были очевидны, поэтому вскоре — в аннотациях обложек 4-го и последующих выпусков многотомника появился еще один — четвертый вариант издания, главным образом за счет архитектурной части. Сохраняя общее количество выпусков, лимитировавшееся Кнебелем, Грабарь довел число томов до девяти, увеличив число томов, посвященных архитектуре, до четырех. При этом расширялся материал, относящийся к допетровскому зодчеству. Особенно были увеличены разделы по деревянной архитектуре севера. В специальные выпуски были выделены раннее московское зодчество и барокко Москвы. Появился раздел «Гражданское и крепостное зодчество».

В соответствии с этим планом были осуществлены три тома «Истории архитектуры» (1910—1912) и том «Истории скульптуры» (1911). И, наконец, выход в свет после значительного перерыва первого тома «Истории живописи» (1916) знаменовал новую, на этот раз последнюю (пятую) перекомпоновку издания — за счет живописных разделов. «История живописи» теперь четко делилась по хронологическому принципу — допетровская эпоха (т. I) и послепетровская эпоха (т. II). Пейзажу попрежнему отводился отдельный том (т. III). Тем самым древнерусская живопись — иконопись, стенопись и парсуна — заняла столь же значительное место в «Истории русского искусства», что и древнерусское зодчество.

В разработке пяти вариантов плана «Истории русского искусства» отразилось изменение взглядов Грабаря на отдельные периоды в развитии русского зодчества, живописи и скульптуры, а также его оценка творчества отдельных мастеров и многих произведений искусства в связи с открытием огромного количества новых, ранее неизвестных данных. Ученый в ходе разработки «Истории русского искусства» по мере выхода ее выпусков относился к своим концепциям не как к неким статичным абстрактным категориям; он их углублял и видоизменял, постепенно познавая роль каждой из эпох и каждого из художественных явлений в общем процессе развития русского искусства.

Подробно о разработке различных вариантов плана «Истории русского искусства», а также о ходе подготовки этого издания к печати, работе с авторами, личном участии в написании текстов ряда разделов и т. д. см. вводную статью *Т. П. Каждан* «И. Э. Грабарь как историк русской архитектуры» в кн.: И. Грабарь. О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников. М., «Наука», 1969, стр. 11—23.

[7] Подразумевается юбилей Лугового — двадцатипятилетие его литературной деятельности. Печататься Луговой начал в 1884 г. (см. комм. 1, 1895 г.).

[8] Перестройка Твери после пожара 1763 г. была одним из первых крупных градостроительных мероприятий во второй половине XVIII века. В 1763 году Комиссией строения был составлен проект перепланировки выгоревшей части города в пределах крепостных валов. Для осуществления застройки города по новому плану в Тверь был направлен архитектор П. Н. Никитин (1735—1790-е гг.), значительно переработавший и самый проект. Ближайшим помощником Никитина был молодой М. Ф. Казаков — будущий главный архитектор Москвы. Казаков занимался в Твери проектированием типовых обывательских домов, провиантских магазинов и фасадов административных зданий на Фонтанной площади. Известность получило спроектированное Казаковым в 1763 г. здание Путевого дворца в Твери. Эта работа Казакова послужила причиной приглашения его в начале 1768 г. В. И. Баженовым во вновь организованную экспедицию строения Кремлевского дворца.

[9] Ю. О. Грюнберг умер в 1900 г. См. комм. 36, 1896 г.

[10] Подразумевается картина Грабаря «Сказка инея и восходящего солнца» (1908).

[11] *Соролья-и-Бастида Хоакин* (1863—1923) — испанский живописец.

Сарджент Джон Сингер (1856—1925) — американский живописец.

[12] «Утренний чай» (1904); Национальная галерея в Риме.

[13] *Пика Витторио* — итальянский искусствовед.

[14] Подразумевается картина «В гололедицу» (1905, частное собрание, США).

[15] В связи с невозможностью опубликовать все письма Грабаря, связанные с его обширной, по охвату достопримечательных мест, поездкой за границу, из настоящей публикации может сложиться впечатление, что Грабарь побывал не во всех намеченных перед отъездом из Москвы пунктах. Между тем оставшиеся за пределами издания письма, написанные брату и не представляющие интереса для читателя, позволяют восстановить достаточно точно его маршрут (Отдел рукописей ГБЛ, ф. 376). 14 мая (а не 12-го, как Грабарь предполагал сначала) — выезд из Москвы, 17 мая — отъезд из Одессы (на пароходе), 18—21 мая — Константинополь, 22 мая — Смирна, 23 мая — Афины (и Пирей), затем — Каир, 28—29 мая — Фивы, 30 мая — Каир, 3 июня — Афины, 4 июня — Микены, 5 июня — Коринф, 6 июня — Олимпия, 7 июня — Дельфы, 9—10 июня — Афины, 11 июня — Корфу, затем — Бриндизи, Реджо ди Калабрия (южная Италия), Мессина (Сицилия), 12—16 июня — Неаполь, с осмотром Палермо, Селинунта, Джорджента и т. п., 16 июня — Пестум, 17—18 июня — Рим, Флоренция, Верона, Падуя, 19—29 июня — Венеция, с осмотром вилл Палладио в Северной Италии, 30 июня — Модена, Болонья, 1—2 июля — Равенна, Болонья, 3 (?) — 7 июля — Милан, Бергамо, Лугано, Монтаньола, 9 июля — Париж. 10 июля — Ирун, 11—13 июля — Мадрид (с осмотром Эскориала), 14 июля — Париж, 15 июля — Лондон, затем — Амстердам и Гаарлем, 24 июля приезд в Москву (все числа даны по старому стилю). Спутником Грабаря, очевидно, по первой половине поездки был М. В. Мещерин, брат художника Н. В. Мещерина.

[16] *Шервуд Леонид Владимирович* (1871—1954) — скульптор. Среди упоминаемых Грабарем его произведений — бюст Пушкина (1902, гипс; ГРМ) и конкурсная модель памятника Петру I (1908).

[17] *Коненков Сергей Тимофеевич* (1874—1972) — скульптор.

[18] Речь идет о памятнике Н. В. Гоголю (см. комм. 90, 1908 г.).

[19] *Бромирский П. Д.* — скульптор, участник выставки «Голубая роза» 1907 г.

[20] *Толстой Федор Петрович,* граф (1783—1873) — скульптор, медальер, рисовальщик, живописец, вице-президент Академии художеств (с 1828 г.). Упоминается выполненная им в мраморе голова Христа (1848, ГТГ).

[21] См. комм. 98, 1908 г.

[22] Подразумеваются главы, написанные Горностаевым для «Истории русского искусства» и вошедшие в состав выпусков № 5—3.

[23] *Семирадский Генрих Ипполитович* (1843—1902)—польский исторический живописец, родился и работал в России; представитель академизма в живописи.

[24] Альгамбра — мавританский дворцовый комплекс XIII—XIV вв. близ Гранады.

Эскориал — монастырь-дворец (1563—1584; арх. Х. Б. де Эррера, по проекту Х. Б. де Толедо) близ Мадрида, с большим собранием испанской и итальянской живописи XV—XVIII вв.

[25] Речь идет о заказе на проектирование и строительство земской больницы в имении Захарьиных, близ станции Химки, под Москвой. Заказчики — наследники известного врача-клинициста Г. А. Захарьина. Душою дела, по словам Грабаря, была его дочь, Александра Григорьевна Подгорецкая. По желанию заказчиков, это здание должно было не только удовлетворять новейшим требованиям медицины, но и быть мемориальным сооружением — в память Захарьина и его рано умершего сына, и в этом качестве стать настоящим произведением искусства.

Предложение Захарьиных увлекло Грабаря, по его словам, «едва ли не сильнее, чем «История» («Моя жизнь», стр. 227). Во время своей длительной поездки за границу ему удалось в течение десяти дней (с 1—2 июля по новому стилю) объездить и обойти пешком «все виллы Палладио, о которых он упоминает в своей книге об архитектуре». «Шаг за шагом,— вспоминал Грабарь,— раскрывался передо мною несравненный гений этого человека, величайшего из великих, того же масштаба, что и его друзья Веронезе и Тициан. Я обмерял, зарисовывал и фотографировал. Каждый день приносил что-нибудь новое, неожиданное и неслыханное, давая новые знания и раскрывая новые горизонты» (там же, стр. 226). Всецело увлеченный идеями Палладио, Грабарь, естественно, в проекте больницы «отдал дань его гению», стремясь сделать ее архитектурный облик «определенно палладианским» (там же, стр. 229). Вместе с тем в архитектурном замысле порученного Грабарю сооружения были претворены и идеи русских зодчих эпохи классицизма, над изучением творчества которых он работал в том же году для III тома «Истории русского искусства». Главный корпус больницы был задуман Грабарем в виде растянутого, Н-образного в плане, величественного здания, с мощным «палладианским» четырехколонным портиком в центре. В парке Грабарь запроектировал служебные корпуса — амбулаторию, жилые дома врачей, котельную, морг, хозяйственные постройки и пр.— небольшие павильоны, тоже в классицизированных формах, которые вместе с центральным корпусом образовывали единый и выразительный архитектурный ансамбль.

Не успев в Мюнхене сдать экзамен на право производства строительных работ, Грабарь привлек к делу гражданских инженеров А. И. Клейна и А. В. Розенберга, являвшихся юридически ответственными лицами за постройку больницы и участвоваших в детальной разработке планов всех зданий и их конструктивной части.

В 1909 году Грабарь, несмотря на предельную загруженность в связи с подготовкой к изданию первых выпусков «Истории русского искусства», немало времени уделял и работе над эскизами больницы. Во всяком случае к концу года эскизный проект центрального здания был уже готов и находился у Клейна и Розенберга для доработки поэтажных планов. В начале 1910 года Грабарь и его помощники работали над эскизными проектами прочих сооружений комплекса (Письмо А. И. Клейна Грабарю от 6 января 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[26] Речь идет о мысли Грабаря подготовить издание, посвященное виллам Палладио,— мысли, возникшей под впечатлением их недавнего осмотра, фотографирования и обмеров.

[27] Предложение Грабаря Врангелю написать разделы по живописи XVIII — нач. XIX вв. основывается, по-видимому, на втором варианте общего плана «Истории русского искусства», изложенного в Проспекте издания. Грабарь имеет в данном случае в виду часть выпуска 17 («Примитивы. Царские изографы»), вып. 18 («XVIII век») и вып. 19 («Эпоха романтизма»).

[28] *Шубин Федот Иванович* (1740—1805) — скульптор, портретист и мастер монументально-декоративной скульптуры.

[29] «Теперь несколько слов о единоборстве Маковский — Кнебель,— отвечал Врангель.— Стилю Маковского я никогда не сочувствовал, не сочувствую и надеюсь сочувствовать не буду. Однако я думаю, что его столь неудачный разговор был без

злого умысла, а скорее бестактен. Что же касается до исправления его с моей стороны, то эта роль теперь мне уже достаточно приелась. J'en ai assiez avec mon ami Боткин [с меня хватит моего друга Боткина — фр.]!» (Письмо Врангеля Грабарю от [18 сентября] 1909 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[30] Первый заголовок сохранился для XXVIII главы «Истории скульптуры» Врангеля («История русского искусства», т. V, М., [1911], стр. 293), второй был изменен (но неясно для какой главы он предназначался).

Жак (1805—1876) — французский скульптор, в 1833—1858 гг. работал в России.

Реймерс Иван Иванович (1818—1868) — живописец, медальер, скульптор.

[31] Подразумевается номер журнала «Старые годы», 1908, июль — сентябрь, посвященный искусству Московской Руси в семнадцатом веке.

[32] *Витали Иван Петрович* (1794—1855) — скульптор, мастер монументально-декоративной скульптуры. Упоминается его «Венера, завязывающая сандалию» (1852, мрамор, ГРМ).

[33] *Кубеш Карл Карлович* — петербургский фотограф, по национальности — немец.

Подразумеваются статуи Европы, Азии, Америки и Африки, стоявшие перед павильонами Адмиралтейства со стороны Невы и снесенные в 1860 г. по распоряжению Александра II, одновременно с боковыми наземными статуями «Лежащих» рек.

[34] Подразумевается проектирование и строительство больницы в имении Захарьиных.

[35] Имеется в виду архив Н. П. Собко (ныне — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 708), содержащий биобиблиографические материалы о русских художниках и архитекторах XVIII — XIX веков к словарю русских художников.

[36] По-видимому, речь идет об оттиске статьи Н. Н. Врангеля «Очерки по истории миниатюры в России» («Старые годы», 1909, октябрь, стр. 509—573).

[37] Н. Н. Врангель согласился с датировкой автопортрета О. А. Кипренского, предлагаемой Грабарем, сославшись при этом на аналогичное предположение, сформулированное им в статье «Романтизм в живописи Александровской эпохи и Отечественная война».— «Старые годы», 1908, июль — сентябрь. стр. 402 (Письмо Грабарю от 18 декабря 1909 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). В настоящее время атрибуция этой вещи как автопортрета художника подвергается сомнению (См.: *Т. Алексеева.* О. А. Кипренский.— «История русского искусства», т. VIII. кн. I. М., 1963, стр. 409).

[38] *Тропинин Василий Андреевич* (1776—1857) — живописец и рисовальщик, до 1823 г.— крепостной.

Его портрет В. А. Зубовой в ГТГ — 1834 г.

[39] *Бруни Федор Антонович* (1799—1875) — исторический живописец.

[40] «История русского искусства», т. I. М., И. Кнебель [1910], стр. 1—142.

[41] *Козловский Михаил Иванович* (1753—1802) — скульптор; портретист и мастер монументально-декоративной скульптуры.

На вкладном листе в «Истории скульптуры» Врангеля «Амур» Козловского не воспроизводился. В тексте воспроизведены оба «Амура», сделанные Козловским — «Спящий амур» (1792, мрамор, ГРМ) и «Амур со стрелой» (1797, мрамор, ГТГ).— См. «История русского искусства», т. V. М., [1911], стр. 102 и 103.

Надгробие Е. С. Куракиной (1792, мрамор, Лазаревское кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге) Мартоса воспроизведено в тексте (там же, стр. 150). Вместо него на вкладном листе помещен снимок памятника М. П. Собакиной того же скульптора (1782, мрамор, Старый собор Донского монастыря в Москве).

Из двух московских фонтанов, установленных в середине 1830-х гг. в Москве И. П. Витали, на вкладном листе указанного издания опубликован фонтан на Театральной площади.

[42] «Спешу сообщить Вам очень важное сведение, найденное мной в архиве Академии художеств,— писал Врангель Грабарю 18 декабря 1909 г.— Оказывается «Кариатиды с глобусом» у подъезда Адмиралтейства работы Щедрина 1812 года, а не Пименова — отца, как мы полагали «по сходству»! К счастью, не поздно, и надо убрать клише со страницы 135 куда-нибудь поближе к Щедрину. Документ из ар-

хива говорит en toutes lettres (напрямик — *фр.*), и ошибки быть не может. Я взял у Голике корректуру и исправил текст» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Щедрин Феодосий (Федос) Федорович (1751—1825) — петербургский скульптор, монументалист,

Пименов Степан Степанович (1784—1833) — петербургский скульптор, монументалист.

[43] *П. Свиньин.* Достопримечательности С.-Петербурга и его окрестностей, кн. 2. СПб., 1817.

[44] «Эскизы Бруни для Эрмитажа,— сообщал Грабарю Врангель,— я полагаю отнести к 1848—49 гг. Автор очень глупого, но очень документального исследования о Бруни Анатолий Половцев также считает, что эти работы исполнены до 1850 г.» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). См. *А. Половцев.* Прогулка по Русскому музею имп. Александра III. СПб., 1906.

1910

[1] *Бернштам Федор Густавович* (см. комм. 28, 1913) был одним из устроителей русского художественного отдела на Международной выставке современного искусства в Риме. Его визит к Грабарю был связан именно с организацией этого отдела. Бенуа писал Грабарю в ответном письме: «Бернштам не удостоил меня посвятить в свои планы и прямо проехал «заключать контракты» в Москву. Догадываюсь, что речь идет о Римской выставке и о привлечении членов «Союза» на нее. Но, во-первых, С. Маковский что-то затеял со своей стороны и, вероятно, еще не отказывается от этого» [далее часть письма утеряна]. (Письмо 7 января 1910 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[2] Под «реакционной партией» в данном случае подразумевается, вероятно, лагерь Академии в Жюри Художественного отдела Международной выставки в Риме.

[3] План Грабаря осуществлен не был. На Римской выставке 1911 г. отдельные залы имели только Репин и Серов. Сомов, Левитан и Врубель не были показаны в экспозиции вовсе. На выставке были представлены все художественные общества тех лет за исключением крайнего правого («Санкт-петербургского общества художников») и крайнего левого («Бубнового валета»). «Иностранец-посетитель», по мнению Тугендхольда, писавшего о выставке, должен был быть изумлен тем, что нашел «совсем не то, чего ожидал от северных «варваров». Правда, он увидит там «Идолов» Рериха и Коненкова, русскую тройку Юона, русскую сказку Малютина, «Послушников» Нестерова, «Стеньку Разина» Сурикова, кавказскую экзотику Сарьяна. Его огорошит огромный «Семейный портрет» Малявина, эта пестрая драпированная неразбериха, варварская потуга на роскошь (прямо не верится, что эту вещь мог создать автор «Баб»)... Но все остальное! Едва ли в каком-либо павильоне чувствуется столько утонченности, интимно-любовного отношения к искусству, столько культуры, как в произведениях Бенуа, Добужинского, Лансере, Петрова-Водкина, Крымова, Бродского, Богаевского, Гауша, Грабаря, Средина... и др. Это не колористы в чистом, западноевропейском смысле этого слова — это тихие поэты. Странный цветок народа, бунтующего и в жизни, и в религии, и в литературе, но задумчивого в своем изобразительном искусстве» (*Я. Тугендхольд.* Международная выставка в Риме.— «Аполлон», 1911, № 9, стр. 48).

[4] А. Бенуа сделал проект Дворцового моста в Петербурге. В декабре 1909 г. он писал Грабарю: «Очень заинтересован Твоей архитектурой. Будет время сообщи, в чем дело и в каком оно положении. Я тут тоже вдарился в зодчество. Видно, что в воздухе. И должен сознаться, что нет ничего пленительнее, как делать вещи безусловно нужные, простые, без красок и без сюжета. Ты поймешь, что я хочу сказать. Однако, разумеется, это лишь маленькая измена госпоже Живописи» (письмо от 12 декабря 1909 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[5] Грабарь, получивший заказ на строительство Захарьинской больницы, приветствовал и поворот А. Бенуа к архитектуре, усматривая в этом предвестие «большой эпохи».

[6] *Бартенев Сергей Петрович* — историк архитектуры. Терема — Теремной дворец в Московском Кремле (1635—1636). Зодчие Б. Огурцов, А. Константинов, Т. Шарутин. Л. Ушаков.

[7] «Большой Кремлевский дворец. Указатель к его обозрению». По поручению завед. придворной частью в Москве и нач. Московского Дворцового управления кн. Одоевского-Маслова составил С. П. Бартенев. [М.], Синодальная типография, 1909.

[8] Благовещенский собор Московского Кремля (1484—1489).

[9] Грабарь имеет в виду большую, прекрасно составленную коллекцию рисунков старых мастеров С. Яремича. В журнале «Старые годы» Бенуа посвятил ей специальную статью: «Собрание рисунков С. П. Яремича».—«Старые годы», 1913. ноябрь, стр. 3—27.

Апеллес — греческий живописец, вт. пол. IV в. до н. э.

[10] Грабарь пишет о первой статье, которой начинала печататься книга А. Иванова о Врубеле: *А. Иванов.* Михаил Александрович Врубель. Опыт биографии — «Искусство и печатное дело». Киев, 1910, № 4, стр. 120—131; № 5, стр. 158—176; № 6—7, стр. 214—241; № 11, стр. 471—481, № 12, стр. 522—534. Он рассматривал ее как «благодеяние» для задуманной им в «Серии иллюстрированных монографий» о русских художниках книги о Врубеле.

[11] Журнал «Искусство и печатное дело» издавался в Киеве в 1909 и 1910 гг. как ежемесячный. Он включал разделы: литературно-художественный, печатного дела, фотографии, хронику художественно-ремесленной учебной мастерской печатного дела. С 1911 г. его продолжил журнал «Искусство» (Киев).

[12] Грабарь предлагал Яремичу, в свое время дважды печатавшему в журнале «Мир искусства» статьи о Врубеле («М. А. Врубель».— «Мир искусства», 1901, № 2—3, стр. 124—125; «Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве (1884—1885)». — «Мир искусства», 1903, № 10—11, стр. 189—190), взяться за написание текста монографии о Врубеле в серии «Русские художники», предпринятой им в издательстве Кнебеля. Яремич на это отвечал Грабарю: «Мне бесконечно было приятно получить Вашу открытку. Я было думал, что Вы меня позабыли, а у меня с воспоминаниями о Вас связано столько прекрасного! За предложение работы страшно благодарен. И если это не к спеху, мне кажется, я мог бы сделать. А пока до осени я занят буду собиранием материала, т. к. если его не собрать теперь, то он будет потерян навсегда. Я страшно рад, что журнал Вам нравится. Вы его будете получать и дальше» (Письмо от 7 мая 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[13] Имеются в виду статьи А. Бенуа, напечатанные в газете «Речь» в феврале — марте («Выставка «Союза». Художественные письма,— «Речь». 1910, 26 февраля, 5, 13 и 19 марта). В последней статье А. Бенуа разделил художников, входивших в объединение, на авангард, центр, арьергард и балласт, что вызвало возмущение среди московских художников.

[14] А. М. Васнецов адресовал Грабарю по поручению собрания «Союза» (секретарь объединения В. П. Бычков отсутствовал, ибо был с выставкой «Союза» в Киеве) следующее письмо: «Члены «Союза» на частном собрании решили выразить порицание по поводу статьи А. Н. Бенуа в газете «Речь» о выставках «Союза», где он сам состоит членом. Вероятно, Вы не откажетесь присоединить свой протестующий голос. Если Вы, быть может, несколько и не согласны с редакцией письма, то игнорируя некоторые его детали, согласитесь, что «суть» остается та самая, с которой согласитесь и Вы... Имеется 10 подписей». К письму прилагалась копия письма А. Бенуа: «Милостивый государь Александр Николаевич, Познакомившись с Вашими статьями в газете «Речь», к сожалению, не можем не высказать Вам, что мы считаем неудобным и не отвечающим этическим требованиям корпорации подобные выступления в печати, будучи членом той же корпорации» (Письмо А. Васнецова Грабарю. [апрель 1910 г.]. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Письмо, адресованное А. Бенуа, подписали А. Архипов, М. Аладжалов, А. Васнецов, С. Виноградов, Н. Досекин, С. Иванов, К. Коровин, С. Коненков, Н. Клодт, С. Малютин, Л. Пастернак, А. Степанов; к подписавшим присоединил свой голос С. Жуковский. Оно было направлено А. Бенуа 8 апреля.

[15] 8 мая 1910 г. Лансере по поручению Общего собрания петербургской группы «Союза» направил Грабарю копию постановления для ознакомления его и Н. В. Мещерина. Он сообщал в письме: «Подобные же копии посланы Юону, Малявину, Богаевскому, Бразу и Баксту с просьбой к сему последнему показать их Голови-

ну, Дягилеву и Трубецкому (все они в Париже). Сапунов же, хотя и здесь, в Питере, но подписать бумагу, хотя и согласный с ней, побоялся, будучи учеником Академии и поэтому не имея права участвовать в Обществах». В Постановлении экстренного общего собрания «Союза» писалось: «Ознакомившись с... коллективным письмом группы членов С. Р. Х. от 8 апреля, ...переданным А. Н. Бенуа на рассмотрение экстренного общего собрания членов Союза, в С.-Петербурге, общее собрание 2 мая с. г., возмущенное содержанием коллективного письма, единогласно высказалось, что группа членов Союза, подписавшая означенное письмо, к сожалению, поступила глубоко не этически, прибегая к передаче через членов Комитета В. Переплетчикова и С. Виноградова коллективного письма, несомненная цель которого выбытие из корпорации одного из ее членов, без обсуждения содержания письма общим собранием Союза русских художников.

Находя невозможным существование организации Союза без должного к ней со стороны отдельных групп уважения, экстренное собрание членов Союза 2 мая единогласно постановило считать группу членов Союза, подписавшую письмо от 8 апреля, выбывшими из состава Союза, и просит московский Комитет поставить этот вопрос на баллотировку срочного экстренного московского собрания для подсчета голосов общей всех членов Союза баллотировки». Подписали А. Остроумова, К. Сомов, Н. Рерих, И. Билибин, Е. Лансере, М. Добужинский, Б. Кустодиев, С. Яремич, А. Обер, Я. Ционглинский (Письмо Е. Лансере Грабарю от 8 мая 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[16] Подразумевается строительство Захарьинской больницы. К этому времени у Грабаря был готов эскизный проект и, судя по словам художника в настоящем письме, утвержденный. Можно было приступать к постройке.

В связи с тем, что А. И. Клейн и А. В. Розенберг жили в Петербурге и в Москву могли приезжать редко, для непосредственного руководства строительными работами был приглашен инженер путей сообщения Алексей Савельевич Дютель. Грабарь отмечает в «Автомонографии», что Дютель «делал все от него зависящее, чтобы проектные чертежи в точности и неукоснительно проводились в натуре». Сам художник — теперь уже в роли архитектора — «засел за рабочие чертежи и рисование шаблонов» («Моя жизнь», стр. 228), отдаваясь этому делу со свойственным ему пылом и увлечением.

Закладка главного корпуса больницы состоялась, по-видимому, летом 1910 г. В течение 1910—1911 гг., параллельно со строительными работами делались эскизные и рабочие чертежи всех сооружений больничного комплекса. В этой работе Клейн и Розенберг принимали участие по-прежнему. «Мне почему-то казалось последнее время,— писал Клейн Грабарю 21 октября 1910 г.,— что нам будет трудно сговориться на расстоянии, но теперь я вижу, что дело наладилось, и я спокоен» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Летом 1910 г. Грабарь с рабочими чертежами двух капителей — композитной и ионической — поехал в Виченцу, где «искусные мраморщики» высекли их из камня в качестве моделей для формовки капителей из мраморной крошки на месте постройки здания.

К осени 1911 года главное здание было вчерне готово и покрыто кровлей (см. письмо Грабаря А. Н. Бенуа от 24 октября 1911 г.). Однако отделочные работы затянулись, а в 1914 г., в связи с началом первой мировой войны, когда в незаконченном здании был размещен госпиталь, и вовсе прекратились. Отделка центрального здания была завершена только в 1930-х гг., и притом без участия Грабаря. В настоящее время здесь помещается 3-я туберкулезная больница «Захарьино».

[17] Имеется в виду проект Московского коммерческого института, выполненный И. Жолтовским позднее. Е. Лансере прочили в авторы росписи зала библиотеки (см. комм. 13, 1914).

[18] Письмом от 30 апреля на имя В. В. Переплетчикова А. Бенуа заявил о выходе из членов «Союза русских художников».

[19] 29 мая Лансере писал Грабарю: «Спасибо за твое интересное письмо; увижусь с Тобой летом, тогда и поговорим о Союзе. М. б., ты и прав! Во всяком случае теперь и тут многие уже разъехались, волей-неволей обсуждать сей вопрос будем осенью» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[20] Новая попытка Грабаря привлечь А. Н. Бенуа к участию в «Истории русского искусства» связана была, по-видимому, с выходом в свет книги художника «Царское село в царствование Елисаветы Петровны (материалы для истории искусства в России в XVIII веке)». СПб., 1910.

[21] *Тон Константин Андреевич* (1794—1881) — архитектор, ректор Академии художеств (1854—1871), строитель храма Христа Спасителя в Москве (1837—1883).

Бенуа Николай Леонтьевич (1813—1898) — архитектор, председатель Петербургского общества архитекторов (1890—1893).

[22] *А. Бенуа.* Проект постройки Дворцового моста в Петербурге (совместно с архитекторами М. Лялевичем и инженером М. Пшеницким).— «Аполлон», 1910, № 7, стр. 32—33.

[23] *Иктин* и *Мнесикл* — греческие архитекторы вт. пол. V в. до н. э.

Аполлодор — греческий живописец посл. тр. V в. до н. э.

[24] Метод подготовки первой в «Серии иллюстрированных монографий» о русских художниках монографии о Врубеле ясно вырисовывается из переписки Грабаря с Яремичем. Он был вполне аналогичен методу совместной работы автора и редактора, автора текста выпуска и автора труда в целом, который был выработан Грабарем для «Истории русского искусства». И здесь ему принадлежали общая идея, отбор произведений, направленность оценки, и здесь на нем лежала трудоемкая работа по фотографированию, а иногда отыскиванию вещей, составлению и уточнению возможно полного списка произведений.

[25] Портрет сына художника (1902, ГРМ). Яремич писал Грабарю по этому поводу: «Вашу мысль относительно пополнения художественного материала я нахожу прекрасной. Конечно, необходимо будет еще кое-что снять ... Относительно портрета Саввочки (сына Врубеля.— *ред.*) я уже говорил с Н. И. Врубель, и она даст разрешение на воспроизведение, но только, конечно, это придется сделать осенью по ея возвращения в Пб.» (Письмо от 29 мая 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[26] «Картины современных художников в красках». СПб., 1905.

[27] См. комм. 28, 1906 г.

[28] *Вильборг Артур Иванович* — один из основателей полиграфического предприятия «Т-ва Р. Голике и А. Вильборг».

Мейзенбах Риффарт — немецкий полиграфист, одним из первых перешел при репродуцировании к тоновой фотомеханике.

[29] *Паннини Джованни Паоло* (1690(92) — 1765) — итальянский архитектор, мастер архитектурных пейзажей и перспектив. *Гюбер-Робер* (*Робер*, *Гюбер*) (1733—1808) — французский живописец и рисовальщик, мастер архитектурного пейзажа.

[30] Яремич писал Грабарю: «К величайшему моему несчастью у меня нет ни йоты способностей «быстроты и натиска» Юлия Цезаря и Наполеона... Я дал себе неделю на размышление и теперь принимаю Ваши условия и принимаюсь за работу и думаю, что она будет сдана во время, если, конечно, не помешают какие-нибудь исключительные неблагоприятные события» (Письмо от 29 мая 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[31] За этим беглым упоминанием стояла кропотливая, в течение всего года длившаяся работа Грабаря с Билибиным над переплетом и корешком «Истории русского искусства». В январе 1910 г. Билибин писал: «Посылаю Тебе два приблизительных эскиза. Позволяю себе только наметить их карандашом... Один петровского типа, второй — московского типа с петровским, однако, шрифтом. Оба — густые и сочные, без излишних мелочей, что и не идет к переплету... Меня донял все эти обложки и вся эта «бухшмуковая» работа. Сам я ничего, ничего не делаю: обложки, обложки и обложки, почтовые марки, какие-то иллюстрации и т. д., и т. д. Последняя работа для души был «Петушок», а, например, нового для «Союза» нет и не будет вплоть до весны... Для Тебя я рисую, честное слово, с удовольствием, насколько его в этой работе может быть, но все же это — «заказ» (Письмо от 23 января 1910 г.). «Переплет я отдал Кнебелю. Не знаю, хорошо ли. Я хотел его выдержать отчасти в петровском духе (например, картуш) и рисовал всю эту историю долго и тщательно... Советую взять тон

серовато-коричневый с предпочтением к желтым оттенкам, нежели к красноватым» (Письмо без даты [январь 1910 г.]. «Рисую. Выходит хорошо. Очень трудно было остановиться на стиле. Теперь идет окончательная вырисовка»,— писал Билибин 27 февраля 1910 г. В марте он дорабатывал рисунок в соответствии с детальной корректурой Грабаря, соглашаясь со всеми его замечаниями, правда обеспокоенный «тем своим верхним чутьем, которое подсказывает мне, что вещь эта в общем Тебе не нравится. Если так, то могу лишь сказать, что, когда я на нее взглянул после перерыва, свежим глазом, то она мне понравилась. Я говорю об этом рисунке, как о чужом: ведь ослепление бывает только в тот период, пока рисуешь... Зайду к Бенуа и посмотрю его форзацные бумаги» (Письмо от 31 марта)

В июне и июле Билибин работал над корешком, делал его «медленно, стараясь сделать по возможности близкую имитацию старых корешков» (Письмо от 31 июля). В августе сообщает, что посылает «угол обложки, находя, что середина должна быть гладкой... Я с удовольствием думаю о том, как я с осени примусь за историю одежды. Это будет сделано очень основательно и копаться я стану очень много. Кроме того писание большой отдых» (Письмо от 2 августа).

И, когда, наконец, работа над переплетом была закончена, он писал: «Хочу приступить к обдумыванию плана «История русской одежды». Надо решить, с какого конца взяться и устроить себе, так сказать, закладку здания. Думаю об этом с большим интересом, желая выйти опосля с честью из положения. Надо, конечно, на первых порах ознакомиться со всеми существующими разрозненными статьями по этому поводу. Пока же я еще закладки не делал, источники рисуются мне следующими: А) **Указания на одежду, более или менее точные, так сказать «реальные».** 1) Летописи (там попадаются описания одежд), 2) (для более поздних эпох) описание одежд у иностранцев, бывших в России,— Котошихин. 3) Кое-какие одежды и остатки их и тканей, имеющиеся ныне в музеях. 4) Указания на одежды в былинах, песнях и сказках. В) **Источники такого рода, где правда смешивается с условностью изображений и где эту правду приходится выфильтровывать.** Сюда отнесятся одежды на иконах, фресках, лицевых изображениях и т. п... Ах да, я забыл об этом из главных источников! ... Крестьянский этнографический отдел и разные отсюда выводы» (Письмо от 24 сентября 1910 г. Все письма – Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[32] Яремич писал Грабарю перед этим: «Рукопись Вам буду посылать, так как считаю, что Ваш глаз необходим, так как боюсь, не сделать бы в чем-либо существенных упущений.... Одно затруднение: не знаете ли Вы кого-нибудь, кто бы дал сведения о первых годах пребывания Врубеля в Москве, т. е. до 94 г.? Может быть, есть что-нибудь среди печатного материала? Я знаю, что многое мог бы сказать Серов, но как к нему подступиться? Помогите» (Письмо от 9 июня 1910 г.– Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[33] *Гиндус Анна Григорьевна* — сестра Марии Григорьевны Грюнберг, жены Ю. О. Грюнберга, управляющего делами «Нивы». Известен портрет А. Г. Гиндус работы Серова (1900-е годы. Государственный Художественный музей Белорусской ССР).

[34] *Дервиз Владимир Дмитриевич фон* (1859—1937) — один из ближайших друзей Серова, его соученик по мастерской П. П. Чистякова в Академии художеств. В 1884—1885 гг. у Серова, Дервиза и Врубеля была общая мастерская.

[35] «Натурщица в обстановке Ренессанса» (1883, Киевский государственный музей русского искусства).

[36] *Цветков Иван Евмениевич* (1845—1917) — банковский деятель, коллекционер. В собрании, именовавшемся «Цветковской галереей», насчитывалось около 1200 рисунков и 300 картин; в 1909 г. оно было передано в дар Москве Грабарь писал, что «у Цветкова совершенно не было художественного глаза» и «печать жестокой безвкусицы лежала не только на всей его обстановке и в домашнем быту, но и на его собрании» («Моя жизнь», стр. 241). Речь идет в письме о конце 80-х годов, когда В. Васнецов воспринимался «ярым декадентом». Позднее, в 1900-е годы, русофил Цветков и дом выстроил по проекту В. Васнецова и

«вся обстановка, до оконных занавесок включительно, была сделана по рисункам того же Васнецова» («Моя жизнь», стр. 240).

[37] Грабарь не понял Яремича; тот писал ему: «Мной найдены источники для некоторых вещей Врубеля, т. е. вещи, под влиянием которых он явно находился. Их немного, всего три. Может быть было бы интересно дать воспроизведения и этих вещей, как например в кнакфусовском Burne-Jones. Это на Ваше усмотрение» (Письмо от 14 июня 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). И еще: «Я писал, что по примеру монографии о Бёрн-Джонсе следовало бы воспроизвести несколько параллелей. Но дело не в этом. А главное, Вы согласны дать несколько образцов для сравнения, и это прекрасно» (Письмо от 23 июня 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Бёрн-Джонс Эдуард Коли (1833—1898) — английский живописец и рисовальщик, участник движения прерафаэлитов.

[38] *Муха Альфонс Мария* (1860—1939) — словацкий живописец, график и прикладник; учился и работал в Париже.

[39] Возможно, имеется в виду блюдо Врубеля «Садко» (майолика, кон. 1890—нач. 1900-х гг., частное собрание. Ленинград).

[40] «Уродна», по-видимому, Грабарь ошибся, журнал с таким именно названием не выходил.

[41] Яремич писал в ответном письме: «Я решил не слишком загромождать книгу рассказами других. И вот почему: рассмотрев весь имеющийся в моем распоряжении материал — личные воспоминания и письма Врубеля, я увидал, что нагромождение посторонних фактов, даже и очень ценных, но уже носящих характер «anecdotes des beaux arts» было бы во вред общему впечатлению книги и безусловно испортило бы ее архитектурную цельность. Слов нет, очень бы было полезно издать книгу рассказов о Врубеле всех его знавших. Это было бы очень любопытно. Но это уже другая задача... Цель моя, чтобы книга наша была первоисточником во всех отношениях, поэтому она должна быть по возможности строже, и, конечно, о полемике не может быть и речи» (Письмо от 23 июня [1910 г.].— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[42] *Гоппе Герман Дмитриевич* (1836—1885) — издатель «Сборника правил и советов на все случаи жизни общественной и семейной». — «Хороший тон». СПб., 1885.

[43] Яремич отвечал Грабарю: «Я нуждаюсь главным образом вот в чем: в необходимости установить года для «Суда Париса», «Фауста» и вообще все работы московского времени с 90 по 96 гг., а также скульптуры, что раньше и что позже — это очень существенно. Быть может, Вы бы могли это установить. Мамонтов в Москве, и для скульптуры он бы мог быть полезен. В Москве также и Прахов. Он собирается издавать книгу о Врубеле и поэтому неохотно делится сведениями» (Письмо от 23 июня [1910 г.] — Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[44] *Кирхнер Отто* — владелец типографии и фабрики конторских книг, переплетных и кожаных изделий в Петербурге

[45] Яремич писал Грабарю: «Я видал переплет и отыскал для него старую бумажку, образец которой и прилагаю. Если Вы найдете, что она подходит, тогда черкните два слова, отдать ли ее кому для воспроизведения» (письмо от 3 июля [1910 г.].— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). И несколько дней спустя: «Бумажку для форзаца своевременно отправил Голике. На мой взгляд она очень хороша и вполне подходит к переплету, т. е. к стилю его — просто, строго и вообще хорошо» (Письмо от 14 июля [1910 г.] — Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[46] Трудно сказать, какой именно набросок имеется в виду.

[47] Яремич писал Грабарю: «Заеду к Вам по пути из Киева... Ужасно досадно, что мало времени для шлифовки, но я надеюсь, что книжка разойдется, и тогда второе издание в некоторых подробностях можно будет переработать. У меня имеется для Врубеля несколько деталей прямо драгоценных, детали, которые бросают особый свет на всю жизнь художника и до странного показывают ее в ином виде, чем она представлена у Иванова, например, и у других, т. е. в воспоминаниях. Профаны, выслушав художника, очень часто забывают самое главное и существенное. Недаром же и Врубель говорил, что «только художник может верно судить о художнике» (Письмо от 14 июля [1910 г.].— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[48] *Гумбольдт Александр Фридрих Вильгельм* (1769—1859) — немецкий естествоиспытатель и путешественник, один из основоположников географии растений, геофизики и гидрографии.

[49] «Взять на себя составление каталога клише,— писал Грабарю Яремич,— к сожалению, не могу, совершенно нет времени. Но зато могу Вам рекомендовать очень хорошего человека, Вашего поклонника, молодого художника Митрохина. Это человек образованный, очень понимающий книжное дело, отлично знающий «Мир искусства»... Я убежден, что сделает он чисто и точно». (Письмо от 14 июля [1910 г.].— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[50] Речь идет о периодизации т. V «Истории русского искусства, посвященного «Скульптуре». Врангель писал Грабарю: «По обыкновению, во всем с Вами согласен и весьма желал бы найти границу «истории». Мне кажется единственная такая граница — Революция. Что ни говорите, а весь старый дух, а следовательно и искусство после японской войны, революции и проч. стали совсем иными. Будущему историку России, несомненно, придется считаться с этим этапом, как мы считаемся с французской республикой, наполеоновскими войнами, освобождением крестьян и проч. Я думаю, это единственная логическая граница, и если в «Историю» мы будем брать всех выставлявших до 1905 года, т. е. в эту эпоху уже зрелых, то я думаю... (ошибки всегда неизбежны) отнестись к ним «исторически». Пять лет для современного срок все же порядочный, и если мы будем пристрастны, то все же не ослеплены, что неизбежно с художниками, рождающимися с каждым днем на наших глазах. В скульптуру войдет тогда не только Трубецкой, но Врубель и Сомов. Вскользь будут упомянуты Матвеев, Коненков, Голубкина, выставлявшие еще в «Мире искусства», который теперь, несомненно, для нас уже «история». Так как до 1905 г. все эти художники только начинали и с тех пор значительно изменились, то о них, мне кажется, надо говорить вскользь, без всяких формулировок, очевидно, объяснив (я думаю лучше всего петитом в виде примечания) нашу точку зрения и мотивы, причисляющие их к области истории. Я полагаю, что это единственный выход... Вашу идею о главе «Фарфор» в Скульптуру нахожу очень удачной и, думаю, можно сделать ее очень пикантной» (Письмо от 4 сентября 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[51] *Ф. Шубин.* Портрет А. М. Голицына (мрамор, 1775, ГТГ).

Щедрин Феодосий Федорович — см. комм. 42, 1909 г. «Кариатиды, несущие небесную сферу» (известняк, 1812—1813) — группа, украшающая центральную арку Адмиралтейства.

И. Мартос. Надгробие Е. С. Куракиной (мрамор, 1792).

И. Витали. Фонтан на Театральной площади в Москве (бронза, 1835).

[52] *Антокольский Марк Матвеевич (Мордух Матысович)* (1843—1902) — скульптор. Врангель отрицательно относился к его творчеству и считал, что «пора решиться» сказать об этом в «Истории русского искусства». Он полагал, что в томе «Скульптура» «довольно одного воспроизведения и грех заполнять издание» вещами Антокольского «только потому, что они нравились в свое время». Напротив, «письма Антокольского, в особенности в будущем (чего нельзя забывать для «Истории искусства»)» он считал «весьма ценными» (Письмо Врангеля Грабарю от 19 апреля [1910 г.].— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[53] *Брюллов Александр Павлович* (1798—1877) — архитектор.

[54] Подразумевается отказ Бенуа в 1908 г. от участия в «Истории русского искусства», когда Грабарю пришлось взяться самому за написание разделов по архитектуре петровского, елизаветинского и екатерининского времени, числившихся продолжительное время за Бенуа (см. письма Грабаря Бенуа от 7 и 18 июня 1908 г. и комм. 72, 1908 г.).

[55] Бенуа писал Грабарю: «Итак мы впадаем в детство и становимся снова «мирискусственниками». Если только Дягилев разрешит взять кличку. Что же, в добрый час! Видит бог, мне вся эта история была лишь неожиданной и тошнотворной. В глубине сердца я всегда считал, что умру (в значительной старости) союзником. Но видно не было на роду написано, чтобы посмертная моя выставка была устроена руками Аполлинариса и Аладжалова... Твоя приписка, что Ты с нами и что Юон с нами, несказанно нас обрадовала, хотя мы и не представляли себе другого решения. На радостях сейчас же Вас двух и выбрали для Москвы...

Дорогой, я бы с радостью исполнил Твою просьбу (Яремичу поручение передано, он выберто бамашке), но ох как тяжело! Именно последнее свободное время и отошло под Кнебеля. Но и кроме того ох как тяжело писать о живых. Не фельетонно, а серьезно. Впрочем попробую, позондирую Костю [Сомова].

Если встречу от него полную охоту лечь на операционный стол, то так и быть, искромсаю его. Если же он заартачится, то не взыщи. Много, правда, я знаю сам, но и эти знания нужно проверить аналитически с согласия пациента. Что же касается до истории псевдоготики и проч., то это совсем не по силам» (Письмо от 10 (?) октября 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[56] В последнем номере за 1910 г. в журнале «Старые годы» сообщалось: «Идя навстречу желанию редакции остановиться более подробно на событиях московской хроники, И. Грабарь любезно взял заведование сообщениями из Московского района. Редакция просит подобные сведения направлять ему» («Старые годы» декабрь, стр. 44). С этих пор под рубрикой «Известия из Москвы» в журнале стала печататься хроника событий московской художественной жизни.

[57] Предполагая написать статью о вновь расчищенных фресках Успенского собора Московского Кремля (1475—1479), Грабарь обращается к Остроухову за материалом. Реставрационные работы были начаты по решению «Комиссии по реставрации Московского Успенского собора», созданной в апреле 1910 г. и пришедшей к заключению о желательности очистки всей росписи.

[58] В письме Грабарю Яремич просит не делать в тексте ссылок на репродукции, так как это «страшно расхолаживает». «В статье, посвященной одному лицу,— пишет он,— в материале легко разбираться, тем более, что список вещей может быть гидом вполне удовлетворительным для каждого» (Письмо от 30 октября [1910 г.].— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[59] А. И. Успенским была составлена специальная «Записка», в которой собраны сведения о первоначальной росписи Успенского собора и изложена история ее позднейших поновлений.

[60] Статья Грабаря «Новооткрытые фрески Московского Успенского собора» появилась в журнале «Старые годы», 1910 г. декабрь, стр. 39—43.

[61] *Ге Петр Николаевич* (1859—1923) — художественный критик, автор очерка «Главные течения русской живописи XIX века в снимках с картин». М., 1904; сын Н. Н. Ге.

[62] Речь идет о портрете Натальи Ивановны Конисской, рожд. Петрункевич (1893), написанном Николаем Николаевичем Ге (1831—1894) и приобретенном в Третьяковскую галерею в 1910 г.

[63] Устройство «интимной» выставки предполагалось в связи с готовившейся Н. Врангелем большой выставки работ А. Г. Венецианова в Музее Александра III. Обществом защиты и сохранения в России памятников искусства и старины был выпущен каталог «А. Г. Венецианов в частных собраниях», составленный Н. Врангелем [СПб., 1911]. В журнале «Старые годы» появилась статья Н. Врангеля «Выставка работ Венецианова в Музее Александра III» (1911, апрель, стр. 58—60).

Венецианов Алексей Гаврилович (1780—1847) — живописец, рисовальщик, литограф.

[64] *Дульский Петр Максимилианович* (1879—1956) — искусствовед. См. комм. 19, 1916 г.

[65] По-видимому, речь идет о деревянной церкви 1690-х гг. Трифонова монастыря г. Вятки, существовавшей еще в 1910-е годы.

[66] В 8-м выпуске «Истории русского искусства», посвященном «Московскому барокко» конца XVII в., фотографии с архитектурных памятников Вятки и Перми помещены не были.

[67] Фототипии воспроизведены в журнале «Искусство и печатное дело». Киев, 1910, №№ 6—7, 10, 11, 12.

[68] Богоматерь с младенцем. Эскиз. (1884—1885, Киевский государственный музей русского искусства).

Женская голова (Э. Л. Прахова). Рисунок, этюд для богоматери (1882—1885, ГТГ). Античный мотив. Рисунок (1884). Автопортрет (1905, ГРМ).

[69] Посланные И. Остроухову, А. Морозову, С. Виноградову.

[70] Иллюстрации к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (1890—1891, ГТГ, ГРМ, Киевский государственный музей русского искусства).

[71] «За карточной игрой». Рисунок. (1884, Киевский государственный музей русского искусства) воспроизведен в журнале «Искусство и печатное дело», 1910, № 10.

[72] Для юбилейного издания сочинений А. С. Пушкина, изданного П. П. Кончаловским в 1899 г. к 100-летию со дня рождения поэта, Врубель сделал иллюстрации к стихотворению «Пророк» и к «Египетским ночам».

[73] Яремич писал Грабарю: «Все, что Вы сделали с добавлениями списка, превосходно, и я удивляюсь только одному — Вашей энергии... Еще один вопрос Вам надлежит разрешить: «Вознесение» или «Сошествие Св. Духа»? Я говорю о рисунке, Вас поразившем, который воспроизведен в последнем № «Искусства и п. д.» под названием «Вознесение». Мы с Кульженко назвали его так на том основании, что в письме Врубеля есть упоминание именно о «Вознесении» и присутствие ангела как бы подтверждает эту мысль. Но это слишком дерзновенно, отбросив всякую традицию, подойти таким образом к сюжету. Впрочем это совершенно по-Врубелевски. Сам же он об этих как раз вещах (т. е. «Надгробный плач», «Воскресение» и «Вознесение») пишет, что это не шаблоны, а чистое творчество. Словом, это на Ваше усмотрение... Спешу Вас порадовать. Нурок помолодел и начал новую жизнь, возобновив свои «Вечера современной музыки». Вообще мы молодеем. Если бы Вам пришлось присутствовать при наших спорах, Вы бы порадовались немало. Еще не так давно (именно вчера) я был свидетелем ожесточеннейшего спора между Лансере и Водкиным по поводу Сезанна ... (Женя, конечно, был **против**, а Водкин за): вот молодые умы, которых ожидает еще много нового и неизведанного среди имен и вещей, которые не одно уже десятилетие как отошли в область исторического. А они все спорят... Да как, если бы Вы видели!» (Письмо от 16 декабря [1910 г.].— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Боткина Александра Павловна (1867—1959) — дочь П. М. Третьякова, жена известного врача С. С. Боткина.

[74] *Ангель Филипс* (1616 — не ранее 1683) — голландский живописец.

1911

[1] *В. Курбатов.* По поводу книги И. Грабаря «История русского искусства», т. II.— «Зодчий», 1911, № 3, стр. 25—26; № 5, стр. 48—49; № 6, стр. 59—60, № 30, стр. 320—324.

«Зодчий» — архитектурный и художественно-технический журнал. С 1872 г. издавался как ежемесячный, в 1898—1917 — как еженедельный. Орган Императорского Санкт-Петербургского общества архитекторов. Редакторы-издатели Л. Н. Бенуа и М. Ф. Гейслер.

[2] См. комм. 2, 1891 г.

[3] Грабарь был доволен и гордился выходом первой в серии иллюстрированных монографий о русских художниках книги о Врубеле. «Подписал к печати Врубеля. Вышло великолепно»,— писал он С. П. Крачковскому (письмо Грабаря от 12 февраля 1911 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[4] Имеется в виду организация первой после происшедшего размежевания «петербуржцев» и «москвичей» и раскола «Союза русских художников» выставки вновь образовавшегося «Мира искусства». Она была открыта в Петербурге в самом конце 1910 г. (между 29 декабря и 6 февраля 1911 г.). Грабарь с 1910 г. не участвовал на выставках «Союза» ни в Москве, ни в Петербурге, показав в 1910 г. только в Киеве одну из своих работ — «Цветы и фрукты». Не участвовал он и в выставках «Мира искусства», став их экспонентом лишь с 1915 г. Эти слова письма — ответ на сообщение Яремича: «На последнем заседании «Мира искусства» провалили уже избранных в члены Замирайло, Локкенберга, Кузнецова (скульпт.), Серебрякову, Таманова и Ларионова, это, черт знает, что за безобразие! И если бы Вы знали, какая чертовская труха получила по 5 голосов в члены! Я считаю, что это полный моральный дискредит общества. Пусть первые выборы были несложные, но сделаны они были нами же, ни кем иным. А я еще имел несчастье поздравить Замирайло с тем, что несправедливость по отношению к нему хоть поздно, но заглажена» (Письмо Грабарю от 28 марта 1911 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

И несколькими днями позже: «Дорогой! Не поможете ли как-нибудь выбраться

из болота, в которое занесло наше общество? Не могли бы Вы прислать Ваши голоса за забракованных членов, уже однажды избранных... Ради бога, пришлите... Еще раз благодарю за экземпляры нашей общей книги» (Письмо Грабарю от 4 апреля 1911 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[5] Кружок «Мюссаровские понедельники» или «Понедельники» художников-акварелистов, возобновившие свою деятельность на рубеже XIX—XX вв., вели начало от петербургского благотворительного кружка «Понедельники», устроившего к 10-летнему юбилею в 1891 г. «выставку акварелей и сепий в пользу вдов и сирот художников». На выставках кружка в 1901—1902 гг. появлялись картины Н. Богданова-Бельского, П. Петровичева, К. Маковского, К. Крыжицкого, Н. Рериха. В 1912 г. был подготовлен проект Устава общества, утвержденный в 1913 г.

[6] I Дамский художественный кружок существовал в Петербурге с конца XIX в. (его устав утвержден в 1891 г.), отделившись от Общества вспомоществования сиротам и семействам художников. Годичные выставки, устраивавшиеся с 1885 г., заканчивались лотереями в пользу вдов и сирот. Журнал «Аполлон» с неменьшей иронией, чем Грабарь, отозвался однажды о выставках кружка: «Жалкий сброд дамских вышивок и живописи по фарфору экспонируется в залах пассажа» (1909, № 3, стр. 12).

[7] Роман Д. С. Мережковского «Александр I» начал печататься в майской книге журнала «Русская мысль» (1911, кн. V). В предпринятом в 1911 г. полном собрании его сочинений он вышел в т. 16 и 17 (СПб.— М., 1913).

Вероятно, имеются в виду «Записки Александры Осиповны Смирновой», изданные в «Русском архиве» в 1895 г., кн. II, № 5 (стр. 17—27), № 6 (стр. 188—199), № 7 (стр. 323—348), № 8 (стр. 449—464), кн. III, № 9 (стр. 77—90), затем неоднократно переиздававшиеся. В том же «Русском архиве» появились воспоминания «Из памятных записок Н. М. Смирнова», относящиеся преимущественно к эпохе Николая I, но отчасти захватывающие и время Александра I.— «Русский архив». 1882, кн. I, № 2 (стр. 227—244).

Садовский Петр Александрович (один из псевд.— *Борис Садовский*; 1881—1952) — поэт, прозаик и критик, автор исторических рассказов, стилизованных в манере начала XIX в. На сборник его рассказов «Узор чугунный» в журнале «Русская мысль» появилась рецензия З. Гиппиус (*Антон Крайний*. Литературный дневник.— «Русская мысль». 1911, кн. 6, Критическое обозрение, стр. 19—20).

[8] 1 июня 1911 г. Яремич писал Грабарю: «Только что вернулся из Киева, где совершенно случайно встретил Н. Н. Ге (сына нашего знаменитого художника). Оказывается, у него собран огромный материал для биографии отца. И кроме того давнишняя его мечта написать биографию художника. Так как ваш принцип фиксировать все, что движется, то вот Вам une belle occasion [прекрасный случай — *фр.*]... Если Вы хотите, чтобы книга о Ге из цикла Ваших монографий была драгоценным первоисточником, закажите ее сыну художника. Владеет литературной формой Н. Н. Ге-сын превосходно, с отцом своим он жил на протяжении тридцати пяти лет, памятью обладает превосходной, так что какова бы ни была точка зрения пишущего, книга может выйти чрезвычайно ценной. Я убежден, что Ваш заказ будет принят и теперь дело в Ваших руках» (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). В следующем письме он вновь возвращается к этой теме: «Что касается Ге, то я убежден, что Вам удастся сделать драгоценную вещь. У Вас есть дар исключительный и редкий гипнотизировать страждущее и всякое другое человечество, а это самое главное в жизни. Биография художника, написанная сыном,— это вещь до сего неслыханная, и если Вы примените быстроту и натиск, то можете получить нечто в высокой степени ценное и значительное. Главное, чтобы держать писателя постоянно в мыле (чтобы он не простыл), а материал у него, повторяю, исключительный, и будет невыразимо жаль, если все даром пропадет, так как уверен, что без натиска извне ничего никогда не будет сделано. У Н. Н. Ге есть, например, подробнейший список местонахождений вещей отца, составленный десять лет тому назад во время издания альбома... но список этот не был приложен. Не правда ли странно! Проездил человек тысячи три рублей, разыскивая картины отца, многое отыскал, а альбом издал без всяких указаний, т. е. лишил его поэзии и уютности. Так что видите человек драгоценный, но Вы должны его взять в руки (и возьмете!),

тогда Вы дадите в высшей степени драгоценную книгу о русском художнике» (Письмо Грабарю от 23 июня 1911 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Монография о Н. Н. Ге была заказана Грабарем сыну художника и значилась в списке готовившихся книг как вып. 13.

Ге Николай Николаевич (1831—1894) — живописец. Один из учредителей ТПХВ.

[9] Речь идет об одной книге: «Врубель. Биографический очерк А. П. Иванова». Книгоиздательство Н. И. Бутковской. «Современное искусство». Серия иллюстрированных монографий. Вып. 2. СПб., [1911]. Грабарь считал, что Бутковская как издатель, предпринявшая аналогичную с ним серию монографий о русских художниках, «провалилась», ибо книга была плохо иллюстрирована, тогда как он, будучи сам художником, придавал исключительное значение воспроизведениям работ, тратя, как это видно из писем, колоссальное количество времени и энергии на фотографирование и подготовку клише.

[10] *Шадов Иоганн Готфрид* (1764—1850) — немецкий скульптор, член (с 1788), а позднее директор Академии художеств в Берлине. В 1791 г. пробыл две недели в Петербурге, о чем пишет в своих воспоминаниях («Kunstwerke und Kunst-Ansichten» von Dr. Iohann Gottfrid Schadow. Berlin, 1849).

[11] Статуя «Екатерина II — законодательница» (1789—1790) была заказана Г. Потемкиным Шубину для Таврического дворца и празднества, устраивавшегося им в честь победы над турками в 1791 г.

[12] Статуя Екатерины II для главного зала Московского благородного собрания была выполнена Мартосом в 1808—1812 гг.

[13] Эттингер обратился за разъяснениями к Грабарю в связи с готовившейся им статьей для журнала «Старые годы». Статья была опубликована (*П. Эттингер.* Иоганн Готфрид Шадов о Петербурге.— «Старые годы», 1912, март, стр. 41—45), и в ней, в примечании к тексту Шадова, автор, ссылаясь на любезное указание Грабаря, сообщает о вкравшейся ошибке, неудивительной потому, что воспоминания писались более полувека после посещения Шадовым Петербурга.

[14] Грабарь писал статью «Архитекторы-иностранцы при Петре Великом» для летней книги «Старых годов», посвященной одной теме — «Иностранные художники XVIII столетия в России» («Старые годы», июль — сентябрь, стр. 132—150). По жанру и материалу она должна была отличаться от соответствующих глав «Истории русского искусства», т. III («Петербургская архитектура в XVIII и XIX вв.»), вышедшего в 1912 г. *Вейнер Петр Петрович* (1879—1931) — редактор-издатель журнала «Старые годы».

[15] Дворец Бирона в Митаве (Елгава) строился по проекту Растрелли. Он был заложен в 1738 г. и окончен вчерне в 1740 г. По возвращении Бирона из ссылки строительство было возобновлено при участии Растрелли в 1764 г., внутренняя отделка окончена в 1772 г. (не сохранилась).

[16] Загородный дворец Бирона в Руентале по проекту Растрелли 1734 г. Дворец был заложен в 1736 г. и окончен строительством в три с половиной года, с отступлениями от проекта. Сохранившаяся внутренняя отделка относится к 1760-м годам.

[17] Акварель *Делабарта* (вт. пол. XVIII в.) «Вид Каменного острова со стороны Невки». 1786 г.

[18] Дворцовый ансамбль Кадриорг в Таллине. Летний дворцовый комплекс начал сооружаться в 1718 г. по проекту Н. Микетти; руководил работами в дальнейшем М. Г. Земцов. Завершено строительство в 1723 г. В центральной части здания — главный белый зал с мраморными колоннами, скульптурой, лепным потолком.

[19] Меншиков дворец на Васильевском острове начал сооружаться в 1710 г. по проекту М. Фонтана, продолжен Г. Шеделем. Дворец неоднократно перестраивался, но лестница и вестибюль сохранили прежний вид до начала XX в.

Костел св. Екатерины на Невском проспекте. Проект Ж.-Б. Валлена-Деламота, 1760 г., осуществлен в 1763—1793 гг. под руководством А. Ринальди.

Зимний дворец Растрелли, 1754—1762 гг.

Армянская церковь на Невском проспекте построена по проекту Ю. М. Фельтена в 1771—1780 гг.

Анненская лютеранская церковь на Фурштадтской построена Ю. М. Фельтеном в 1779 г.

[20] Гравюра «Панорама Петербурга» 1716 г. (офорт) выполнена А. Зубовым и А. Ростовцевым. Центральное изображение окружено одиннадцатью видами города, его загородных дворцов и крепостей.

[21] *Дашков Павел Яковлевич* (ум. в 1910 г.) – знаток и коллекционер гравюры. Его богатейшее собрание гравюр, портретов, архивных документов, писем, редких книг пользовалось большой известностью.

[22] Письмо Грабаря датируется по ответному письму Врангеля от 30 августа 1910 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[23] Имеются в виду тома «Истории русского искусства», посвященные живописи, писать которые Врангель дал согласие: «Я охотно согласен взять на себя текст истории живописи и всецело присоединяюсь к Вашему плану... В восторге от Вашего введения»,– писал он Грабарю в апреле 1910 г. (Письмо от 19 апреля [1910 г.].– Отдел рукописей. ГТГ, ф. 106.

[24] *Шхонебек Адриан* (1661–1706) – голландский гравер, прибыл в Россию в 1698 г., при Оружейной палате основал гравировальную мастерскую.

[25] По последнему плану пейзажу должен был быть отведен т. VIII «Истории русского искусства» (вып. 31—35).

[26] *Иловайский Дмитрий Иванович* (1835—1920) — историк, автор «Истории России». т. 1—5. М., 1876—1905; «Руководства к Русской истории. Средний курс, изложенный по преимуществу в биографических чертах», ч. 1—3 и «Кратких очерков Русской истории», приспособленных к курсу средних учебных заведений». вып. 1—2. М., 1860. выдержавших около 40 переизданий и др. Биографический принцип был положен в основу изложения.

[27] Врангель писал в ответном письме: «Все, что Вы пишете, вполне основательно... Опыт уже показал, что для очень большой публики история (кроме картинок) совсем не нужна и все равно книги они только смотрят, а не читают. Но для более серьезных людей (сколько их?) хочется текст более «компактный», и, мне кажется, это необходимо соблюсти в следующих выпусках «Истории». Однако я все же считаю, что писать по-европейски нам нельзя: даже лучший читатель у нас еще дик, да и искусство все же в общем несуразное, поэтому и приходится часто прибегать к «бытовому освещению» фактов, когда чувствуешь (и часто) отсутствие логической эволюции формы. В области архитектуры, более чем в других, можно отметить закономерный ритм и последовательность, а в живописи и скульптуре много случайных явлений. Сие, однако, не опровергает общей правильности Вашей программы. Относительно примечаний, понятно, их надо расставлять по местам. Вы знаете, это моя старогодичная система, и я очень жалею, что ее на соблюл, по взаимному, впрочем, соглашению.

Допетровскую эпоху я категорически отказываюсь писать. Никогда не прощу себе, что сделал это в «Скульптуре», ибо всегда считал и считаю, что даже «популярно» писать может только специалист. И чем «популярнее», тем надо знать больше. Посему решительно не берусь за эту область и начну с «преобразованной России»... Если Вы хотите иметь красивую и научную допетровскую эпоху, попросите об этом не «ученых мужей», а П. П. Муратова. Он, как Вам известно, очень хорошо знает итальянских примитивов, и ему легко усвоить, понять и даже изучить их «двоюродных братьев» — иконописцев наших. В этом году я говорил с ним на эту тему, так как хотел посвятить № «Аполлона» древним иконам, но с эстетической, а не научной оценкой их, и Муратов очень заинтересовался и выразил согласие. Если Вы не очень будете его торопить, я думаю он прекрасно справится с задачей: пишет он хорошо и понимает вещи «по-человечески», а не «по-успенски». В области живописи и графики можно найти много нового и, главным образом, «забавного», если не grand art. Следует представить карикатуру, начиная с XVIII века и кончая Щербовым («Сатирикон» уже поздно), литографию, курьезное крепостное искусство и, наконец, любительское. По всем этим частям... можно сделать забавную комбинацию. Целая глава должна быть и о книжных украшениях, а также о силуэте. Гравюру мы разобьем по разным отделам и преподнесем под совсем новым соусом. Но если Вы хотите сделать это по-новому — придется еще многое доснять, ибо все вышеперечисленные отделы до сих пор мало занимали наших исследователей. Как относиться к иностранцам? Без них трудно обойтись, особенно в XVIII веке, но увы! Пока не могу я их со-

причислить к русским. Придется отдел особый и, думаю, должен он быть большой. Ибо если Вы отводите большое место Растрелли, Кваренги, Ринальди, Томону и Жилярди, то почему не сделать того же (все же не признавая их своими) с Торелли, Вите и Лампи и проч. Многое о сем пишу я теперь в летних №№ «Старых годов», где отделяю иностранцев от русских. Но в «Истории» нельзя обойтись без них» (Письмо от 30 августа 1911 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Однако несмотря на столь подробно разработанный план и исследовательскую заинтересованность, Врангель через 10 дней, ссылаясь на занятость, отказался от составления томов по живописи (Письмо от 9 сентября 1911 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106), чем весьма подвел Грабаря, которому трудно было подыскать нового автора для живописных разделов «Истории русского искусства».

[28] *Еропкин Петр Михайлович* (ок. 1698—1740) — архитектор и теоретик архитектуры.

[29] *Чевакинский Савва Иванович* (1713 — между 1774 и 1780) — архитектор.

[30] *И. Н. Божерянов.* Невский Проспект. Культурно-исторический очерк двухвековой жизни С.-Петербурга. [СПб.], т. 1, Вып. 1 и 2 [1901], т. II, Вып 3. [1902]. Портрет П. Еропкина воспроизведен в т. I. Вып. 1, стр. 11; портрет С. Чевакинского в т. 1, Вып. 2, стр. 146.

[31] Обращаясь к Врангелю с вопросами о портретах, Грабарь имел в виду его же сообщение о том, что журнал «Старые годы» готовит «Словарь портретов», редактирует который Врангель (Письмо от 24 февраля 1910 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106), что собрано уже «свыше 15 тысяч карточек», начиная чуть не от Адама» и кончая 1800 г. Однако по поводу интересующих Грабаря вопросов Врангель ответа дать не мог (Письмо от 30 августа 1911 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[32] Это реплика на сообщение Врангеля: «Очень занят... интереснейшей выставкой французского искусства за сто лет (1812—1912), начиная от Давида и до последних явлений. Везем из Парижа 300 картин из частных коллекций. Откроем в январе» (Письмо от 13 августа 1911.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Выставка состоялась, и в журнале «Старые годы» была опубликована статья С. Яремича «Классики и романтики на выставке французской живописи за 100 лет» (1912, февраль, стр. 45—52).

[33] *Локкенберг Вальтер Адольфович* — художник, критик, экспонент выставок «Мира искусства» 1906, 1911 гг. и др. Писал декорации для А. Бенуа (сцена у фонтана — «Борис Годунов», 1908), для антрепризы С. Дягилева в Гранд-Опера в Париже (Письмо Локкенберга Грабарю от 25 февраля 1908 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Грабарь принимал участие в его судьбе, неоднократно помогал получить заказы, пристроить вещи (Письма Локкенберга Грабарю 1904—1915 гг. — Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.

[34] «Постройка не моя,— писал Грабарь несколько дней спустя,— а моего компаньона — инженера по постройке больницы, которому в последней принадлежит вся техническая часть. Он человек хороший и культурный... Размеры потолка 3×3 сажени. Очень тянуть на манер Леонардо в Santa Maria delle Grazie нельзя. Нужна быстрота, но не без глазомера» (Письмо Яремичу от 14 октября 1911 г.– Архив Гос. Эрмитажа, ф. 5, д. 253, не публикуется). Возможно, речь идет о работах в доме Лаваля на Английской набережной конца XVIII – начала XIX в. Яремич и Локкенберг не участвовали в росписи особняка, заказ был оставлен за мастерами, которым работа была поручена первоначально (Письмо Грабаря Яремичу от 25 октября 1911 г.– Архив Гос. Эрмитажа, там же, не публикуется). Любопытны слова Яремича в одном из писем Грабарю; по-видимому, его, только что отстроившего больницу Захарьиных, современники воспринимали художником, подготовившим себя к монументальным живописным работам. «Что касается декоративной работы, то я вообще страшно надеюсь на Вас. Я убежден, что Вы еще удивите мир как архитектор и декоратор и рядом с собой дадите и другим художникам работу, хотя бы даже подчиненную. Что касается меня, то я с наслаждением стал бы переводить на стены Ваши картоны – это дело для меня привычное и в конце концов симпатичное, а там, я убежден, Вы мне дадите что-нибудь и самостоятельное в Ваших же стенах и под Вашим же покровительством» (Письмо Яремича Грабарю от 5 октября 1911 г.,– Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[35] *Бодаревский Николай Корнильевич* (1850—1921) — живописец, жанрист и портретист, экспонент (с 1880 г.) и член ТПХВ (с 1884 г.).

[36] *Сала Паоло* (1859—1924) — итальянский художник, пейзажист, маринист, жанрист. Жил в Париже, Лондоне, Южной Америке, долгое время — в России; расписывал Консерваторию в Петербурге. В 1910 г. основал в Милане Ассоциацию ломбардских акварелистов, став ее президентом.

[37] *А. Бенуа.* Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. СПб., Изд. Общины св. Евгении [1911].

[38] *Боде Вильгельм* (1845—1929) — немецкий искусствовед, директор Королевского музея в Берлине (1890—1914), автор многих изданий: «Сокровища искусства. Картины знаменитых мастеров». Текст В. Боде и Ф. Кнаппа. СПб., 1904 г. «Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke italiens». Leipzig, 1909—1910.

[39] *Пуаре Поль* (1879—1944) — французский модельер и декоратор, один из реформаторов современной моды.

[40] *Ламанова Надежда Петровна* (1861—1941) — модельер, в 1885 г. открыла собственную мастерскую.

[41] См. комм. 4, 1911. После 1910 г. Грабарь отошел от выставочных объединений «Союза русских художников» и «Мира искусства».

[42] Портрет Г. Л. Гиршман, написанный К. Сомовым в 1911 г. (Приморский краевой музей, Владивосток).

[43] *К. Сомов.* Портрет Е. П. Носовой. (1911, ГТГ).

[44] *Ф. Малявин.* Портрет автора с семьей (1910 г.; частное собрание, Ницца).

[45] Портрет Павла Ивановича Харитоненко с сыном. (1911 г.; Харьковский государственный музей изобразительного искусства). *Больдини Джованни* (1842—1931) — итальянский живописец, долго жил в Париже.

[46] Старуха. Портрет Татарницевой Дарьи Ивановны, соседки Ф. Малявина (1898; ГТГ).

[47] *Петров Петр Николаевич* (1827—1891) — историк, автор трудов по истории Петербурга и Академии художеств: «Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за 100 лет ее существования». т. I—III. СПб., 1864; «Материалы для истории строительной части в России.». СПб., 1869; «История Санкт-Петербурга с основания города до введения выборного городского управления...» 1703—1782. СПб., 1885.

1912

[1] *Иванов Александр Павлович* (1876—1933) — искусствовед. Весной 1912 г. А. Иванов уже начал работу над монографией. В одном из писем Грабарю Рерих писал: «Иванов оказался премилым и серьезным человеком — Яремич был прав, рекомендуя его. Думаю, что работа у него идет ладно» (письмо от 5 марта 1912 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Однако составление монографии затянулось. Она не только не была закончена осенью или к началу 1913 г., но работа над ней продолжалась в 1914, 1915 и 1916 гг. Осенью 1916 г., накапуне завершения написания текста, Иванов писал Грабарю: «Шесть глав монографии о Рерихе приведены в полный и окончательный вид и могут быть посланы Вам хоть сейчас. Они содержат в себе $7^1/_2$ печатных листов. Седьмая глава, которую я закончу через два месяца, будет содержать (вместе с описанием картин, появившихся этим летом) более чем $1^1/_2$ листа, а может быть и два. Таким образом, размер всей книги (вместе с перечнем произведений) будет листов в 10. Из них я не могу сократить ни одной строчки; не могу также скомкать и последнюю главу против намеченного плана... Ответьте мне возможно скорее, согласны ли Вы на выяснившийся теперь окончательно объем книги» (письмо Грабарю от 7 сентября 1916 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

Ответ Грабаря не известен, и трудно сказать с достоверностью, какие именно причины помешали выходу книги. Во всяком случае отрицательного значения для судьбы ее не имела одновременная подготовка в 1915 г. к 25-летию художественной деятельности Рериха «приветственного сборника», предпринятого издательством Унион. Это было очень дорогое и малотиражное издание — всего в 400 экземпля-

ров. Невосполнимой была утрата клише в издательстве Кнебеля. Кроме того, между Грабарем и Ивановым возникли несогласия, о которых упоминает в одном из писем Рерих: «Дорогой Игорь, как странно, что нам приходится переписываться по таким вопросам, о которых и говорить-то неудобно. Положение художника, о котором пишут, всегда сложно и лучше в этих делах самому «описуемому» быть как можно дальше, что я по мере возможности и делаю. Вмешиваться в рассмотрение статьи Иванова для меня труднее, чем для кого-либо ... Лично я всегда содействовал Твоим желаниям, соглашался с Твоими снимками, мои желания прятал как ненужные в том, что должно происходить без меня... Я настолько ценю наши с Тобой дружеские отношения, что вносить в них неизвестные обиды не могу. Слава богу, что и своих-то обид нет между нами. Будет ли издание Кнебеля или нет, хотя бы оно и было мне приятно, я тоже судья плохой. При всех изданиях и выставках я всегда чувствую себя преступником. Нет этого чувства только при работе. А в работе у меня наметилось новое, что хочется разработать. Вообще это лето во многих отношениях было в моей жизни очень существенным. И не раз я вспоминал Твои слова, «надо картины писать». Надо работать, и наблюдать, и учиться. Это даст спокойствие и возможность жить вне сегодняшнего дня. Надеюсь, Тебе хорошо поработалось летом» (письмо Грабарю б/д. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[2] Монографию о В. Борисове-Мусатове А. Иванов не писал. В перечне книг, готовившихся Грабарем в серии «Русские художники», автором монографии о Мусатове указан Я. Тугендхольд.

[3] В подмосковном селе Зюзино Грабарь приобрел часть имения — участок земли, на котором предполагал построить дом.

[4] 15 марта Грабарь выехал в Рим, Виченцу, Венецию и другие города Италии главным образом для изучения архитектуры, на которую он прежде, увлеченный живописью, обращал меньшее внимание во время своих заграничных поездок. В 1910-е годы, в период подготовки «Истории русского искусства» и работы над проектом больницы в Захарьино, архитектура заняла едва ли не центральное место в круге его художественных интересов.

[5] *Курбатов Владимир Яковлевич* (1874(8?) — 1958) — физик и химик, писавший по истории архитектуры. В 1912 г. вышла его книга «Павловск» (СПб., 1912). Наиболее известны его работы — «Петербург». СПб., 1913; «Садовая архитектура и сады Италии». Пг., 1915; «О красоте Петрограда». Пг. 1915, «Сады и парки». Пг., 1916.

[6] *И. Грабарь. В. Курбатов.* Павловск. Художественно-исторический очерк и путеводитель. СПб., 1912.— «Старые годы», 1912, апрель, стр. 48—52.

[7] *И. Грабарь.* Вести из Румянцевского музея.— «Старые годы», 1912, март, стр. 58—59.

[8] Термы Диоклетиана — 305 или 306 гг., наиболее обширные в Риме, главный зал сохранился в составе церкви Санта Мария дельи Анджели (перестроена Микеланджело, XVI в.).

[9] *Палладио (ди Пьетро Монаро) Андреа* (1508—1580) — итальянский архитектор.

[10] *Турыгин Александр Андреевич* (1860—1934) — художник дилетант, друг М. Нестерова.

[11] *Нестеров Михаил Васильевич* (1862—1942) — живописец. В серии «Русские художники» Грабарь готовил монографию о Нестерове, текст к которой писал С. Глаголь («Михаил Васильевич Нестеров», вып. 5. М., изд. Кнебель, 1914).

[12] Картина М. Нестерова «Домашний арест» (1883; частное собрание, Москва).

[13] В связи с предполагавшимся сносом дома Леонтьевых (Гранатный пер., ныне ул. Щусева, 4) начала XIX в. П. Вейнер советовался с Грабарем о размерах и характере статьи (письмо Вейнера Грабарю от 15 мая 1912 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). В последнем номере «Старых годов» в разделе Хроники дому была посвящена маленькая заметка («Старые годы», 1912, декабрь, стр. 67).

[14] В журнале «Старые годы» статья Грабаря на эту тему не появилась.

[15] Между художниками было принято в те годы адресовать друг другу открытые письма с репродукциями собственных работ, выпускавшиеся Красным Крестом, «Обществом св. Евгении» (комм. 50, 1904).

[16] «I quatro libri dell'architettura di Andrea Palladio». Venezia, 1570.

[17] *F. Burger*. Die Villen des Andrea Palladio. Lipsia, 1909.

[18] Вилла Фоскари в Мальконтента (1551—1561 гг.). Вазари пишет, что средний зал виллы украшен росписью Доменико Венециано; Баттиста Франко начал роспись одной из больших комнат, но, не успев закончить ее, умер.

[19] *Монтаньола* — местечко в Южной Швейцарии, неподалеку от Лугано, в котором побывал Бенуа в 1911 г. и в котором жил в 1912 г. Известны его акварели — пейзажи Монтаньолы и зарисовки улиц.

[20] Вилла Карнаро в Пиомбино близ Кастельфранко (около 1560 г.).

[21] Вилла Эмо в Фанцоло близ Кастельфранко (1560-е гг.) была расписана Зелотти.

Зелотти Джамбаттиста (1526—1578) — итальянский живописец.

[22] Вилла Барбаро-Вольпи в Мазере близ Бассано (1560-е гг.) была расписана Веронезе и его учениками около 1565 г. Одна из наиболее роскошных и хорошо сохранившихся вилл Палладио.

[23] Известны две виллы Тиене — в Квинто (постр. до 1550 г.) и Чиконья (около 1560 г.). Веронезе расписывал Палаццо Тиене в Виченце.

[24] Вилла Годи Вальмарано (1540 г.) и Вилла Пиовене (1542—1587 гг.) в Лонедо близ Виченцы.

[25] Вилла Кальдоньо около Виченцы (1570-е гг.) — была расписана Зелотти.

[26] Вилла Черато в Монтеккио Прекальчино (ок. 1540 гг.) приписывается Палладио.

[27] Вилла Пизани в Монтаньяно (1560-е гг.). Вилла закончена не была, ее главный корпус построен Палладио.

[28] Вилла Польяна к югу от Виченцы (1560-е годы), в которой Палладио принадлежит средняя часть и правые крылья усадьбы.

[29] Статью о виллах Палладио Грабарь для журнала «Старые годы» не написал.

[30] В 1912 г. Грабарь работал над монографией о Серове, вышедшей в серии «Русские художники» («Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество», вып. 3. М., Кнебель, 1914).

[31] Детство В. А. Серова (Несколько глав из монографии). — «Аполлон». 1912, № 10, стр. 13—35.

[32] Грабарь пишет, по-видимому, о готовившемся очередном переиздании энциклопедического словаря «Brockhaus' Konversation Lexicon». Leipzig. В 1908—1910 гг. вышло его 14-е издание. Он состоял из 16 томов и одного дополнительного.

[33] См. письма Грабаря А. Бенуа от 18 апреля, 7 и 23 ноября 1908 г.

[34] *Вентури Адольфо* (1856—1941) — историк искусства. автор 25-ти томной «Истории итальянского искусства» (Storia dell'arte italiana. 25 vols. Milano, 1901—1940).

[35] *Вентури Лионелло* (1885—1960) — историк искусства, сын Адольфо Вентури, автор незадолго до того вышедшей книги «Истоки венецианской живописи 1300—1500». (Le origini della pittura veneziana. 1300—1500. Venezia, 1907).

[36] *Пиовене, Коллеони, Барбаро, Мочениго* — знатные родовые фамилии Венецианской республики.

[37] *Ридольфи Карло* (1594—1658) — итальянский художник, историк венецианской живописи, автор книги «Le Maraviglie dell'arte». Venezia, 1648.

[38] *Боскини Марко* (1613—1678) — итальянский художник и писатель, автор книги «Богатые рудники венецианской живописи» («Le riche minera della pittura veneziana». Второе расширенное издание. Venezia, 1674).

[39] *А. Бенуа*. «История живописи всех времен и народов». СПб., «Шиповник». В 1912 г. были изданы 5 выпусков, составившие первый том.

[40] Грабарь просил Трояновских, тогда же путешествовавших по Италии, передать его карты А. Бенуа, поскольку на них были помечены маршруты экскурсий и все виденные им памятники.

[41] *Маринетти Филиппо Томмазо* (1876—1944) — вождь итальянского футуризма, автор многочисленных воззваний; первый футуристический манифест был опубликован газетой «Фигаро» 20 февраля 1909 г.

[42] *Манци* (1849—1915) — неаполитанец, живший в Париже. В 1881 г. возглавил репродукционную мастерскую фирмы *Гупиля* (торговля картинами).

[43] *Дюран-Рюэль Поль* (1831—1922) — французский торговец картинами, коллекционер, организатор художественных выставок, владелец галереи.

[44] *Вуг Реймонд* (р. в 1875) — живописец, жил в Париже, ученик Г. Моро.

Эспанья Жорж (1870—1950) — французский художник и резчик по дереву.

Дриан Этьен — французский художник, гравер и иллюстратор.

Дреза Жак (1869—1929) — французский художник, живописец и график.

Бланш Жак-Эмиль (1861—1942) — французский художник-портретист, график.

Вюйар Эдуард (1868—1940) — французский художник.

Боннар Пьер (1867—1947) — французский живописец, иллюстратор, плакатист и литограф, театральный художник.

[45] Идея нового общества, по-видимому, не реализовалась.

[46] *Розенберг Владимир Александрович* (1860—1932) — публицист, редактор газеты «Русские ведомости», после 1917 г. жил в Чехословакии.

[47] В двух номерах газеты «Русские ведомости» была опубликована глава «Школьные годы В. А. Серова». I. В мастерской Репина в Москве («Русские ведомости», 1912, 21 ноября) и II. В Академии художеств (1912, 23 ноября).

[48] Имя Остроухова было нераздельным в сознании современников с Третьяковской галереей. В течение, четырех лет (1899—1903 гг.) он состоял членом совета, оказавшись его фактическим руководителем, в 1905 г. был избран попечителем галереи («Моя жизнь», стр. 233—237). В 1912 г. после повреждения картины Репина «Иван Грозный и его сын Иван» был поднят вопрос о плохой постановке дела охраны в галерее, и вокруг имени и деятельности попечителя завязалась борьба. Остроухов заявил об уходе. (Без руководителей. (Беседа с И. С. Остроуховым).— «Русское слово», 1912, 5 декабря). Грабарь, считавший Остроухова одним из крупнейших деятелей, игравших в судьбах русского искусства на рубеже XIX—XX вв. огромную роль, писал, что «лучшего попечителя Третьяковской галереи, чем И. С. Остроухов, и представить себе нельзя» (Новый попечитель Третьяковской галереи.—«Утро России», 1913, 4 апреля).

[49] Как явствует из письма, уже в конце 1912 г. обсуждался вопрос о кандидатуре Грабаря на пост попечителя галереи.

[50] Весной 1913 г., когда избрание состоялось и формировался состав нового совета, Грабарь предложил В. фон Мекку войти в него, но «обдумав положение выборов в совет Третьяковской галереи», тот «пришел к окончательному убеждению, что лучше всего отказаться от баллотировки» (письмо Грабарю от 27 мая 1913 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[51] *Муромцев Сергей Андреевич* (1850—1910) — юрист и публицист, председатель первой Государственной думы. Вопрос о памятнике Муромцеву разросся в 1912 г. до масштабов крупного общественного дела. Его предполагали установить к ближайшей годовщине смерти, к октябрю 1913 г. Однако синодальная контора приостановила сооружение памятника впредь до разрешения Синода, ибо была не согласна с мнением Комитета, действовавшего от лица «друзей и почитателей». Входившие в состав Комитета архитектор Ф. Шехтель, С. Мамонтов, Грабарь считали вполне подходившим для памятника бюст, выполненный П. Трубецким. С их мнением были солидарны А. Бенуа и кн. С. Щербатов. Из-за растянувшейся волокиты группа отказалась от открытия памятника в назначенный срок.

[52] *Нерадовский Петр Иванович* (1875—1963) — живописец, хранитель художественного отдела Русского музея (с 1909 г.). Грабарь предполагал поручить П. Нерадовскому составление монографии об Александре Иванове несмотря на то, что тот уже был связан обязательствами по подготовке небольшой книги о художнике. Он не торопил его с ответом (письмо Грабаря Нерадовскому от 28 июня 1912 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 31, д. 325, л. 1), ибо летом 1912 г. все равно снимал «всех Ивановых, которые позначительнее», предполагая сделать монографию «вдвое больше Врубелевской с 200—250 иллюстрациями».

[53] Грабарю было предложено вести раздел искусства в московской газете «Русские ведомости».

[54] *А. Бенуа*. Художественные письма. Выставка Отечественной войны и Московский музей Александра III.—«Речь», 1912, 5 октября.

[55] Имеется в виду *Цветаев Иван Владимирович* (1847—1913), филолог, профессор Московского университета, председатель комиссии по постройке Музея изящных искусств в Москве.

[56] Музей задумывался вначале как «Кабинет изящных искусств Московского университета», библиотека по античному искусству, для которых были получены из Академии художеств гипсовые слепки античных фигур.

[57] Серов, по свидетельству Поленова (письмо Поленова Цветаеву от 31 августа 1908 г.), мыслил свою поездку в Грецию (с Л. Бакстом летом 1908 г.) как подготовительную перед работой в Музее изящных искусств. Покрыть стены музея живописью было «заветной мечтой» Поленова и Цветаева. (*Е. В. Сахарова.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, стр. 650).

[58] Муляж «Дельфийского возничего» (бронза, ок. 470 г. до н. э. Дельфы, Музей) был выставлен в Лувре.

[59] *А. Бенуа.* Художественные письма. Две выставки [О посмертной выставке А. П. Рябушкина].—«Речь, 1912, 12 октября. *Рябушкин Андрей Петрович* (1861—1904) — живописец и иллюстратор.

[60] *А. Бенуа.* Чем могла бы быть Академия художеств? (доклад, прочитанный на Всероссийском съезде художников).— «Речь», 1912, 6 января.

[61] *А. Бенуа.* В Москве.— «Речь», 1912, 28 сентября.

[62] *А. Бенуа.* Современное искусство в Италии.— «Речь», 1912, 19 и 24 августа.

[63] *А. Бенуа.* Разговоры об искусстве (Венецианские впечатления...) — «Речь», 1912, 18 мая; Венеция.— 22 и 30 июля, 5 августа.

[64] *А. Бенуа.* Вандализм и строительство.— «Речь», 1912, 26 октября. В связи с предполагавшимся сносом и перестройкой старого Гостиного двора под библиотеку Академии наук строительство библиотеки было поручено академику архитектуры Р. Р. Марфельду. «Ужас нашей художественной жизни,— писал Бенуа.— и, в частности, нашего строительства в том, что таких «художников», как Марфельд, встречаешь при самых значительных постройках, и они-то являются истинными бичами русской архитектуры... Поколение архитекторов, у которых по удачному выражению Грабаря, вся эстетика сводилась к формуле «что вам угодно, то и построим».

[65] *Д. Философов.* Печальная история.— «Русское слово», 1912, 6 декабря.

[66] Кн. С. А. Щербатов был введен в состав совета галереи в 1911 г., после смерти Серова.

[67] *Кузнецов Павел Варфоломеевич* — см. комм. 89, 1905 г.

[68] В 1906 г. для Третьяковской галереи была приобретена темпера П. Кузнецова «Утро» (1905).

[69] В 1913 г., уже в бытность Грабаря попечителем галереи, были приобретены две темперы П. Кузнецова — «Натюрморт» (1912) и «В степи» (1913).

[70] *Сапунов Николай Николаевич* (1880—1912) — живописец, театральный декоратор; участник выставок «Голубая роза» и «Мир искусства». В Третьяковскую галерею были приобретены две картины: в 1908 г. «Голубые гортензии» (1907) и в 1911 г. эскиз декорации к пасторали М. А. Кузмина «Голландка Лиза» (1910).

[71] В 1912 г. в Третьяковскую галерею были приобретены рисунок А. Рябушкина «Новгородское вече» (1887) и гуашь «В ожидании царского выхода» (1901).

[72] Картина «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» (1901) была приобретена в Третьяковскую галерею в 1913 г.

Беляев Василий Васильевич (1867—1928) — художник, профессор и руководитель Высшего художественного училища.

[73] *Третьяков Сергей Николаевич* (1882—1944) — внук С. М. Третьякова, одного из основателей Московской городской галереи П. и С. М. Третьяковых, член совета галереи в 1912—1913 гг. После 1917 г. жил за границей, умер в концлагере под Берлином.

[74] Имеется в виду коллекция *Петра Ивановича Щукина* (1853—1912) — известного московского собирателя книг, литографий, гравюр, предметов старины. Грабарь пишет в «Автомонографии», что «Щукин собирал все, без всякой системы... нигде не было так мучительно работать над архивными документами, как в подвалах хором Петра Ивановича в Грузинах» («Моя жизнь», стр. 40).

[75] Портрет М. П. Карповой работы К. Сомова, законченный им в 1913 г.

[76] *Морозов Алексей Викулович* — крупный московский предприниматель, коллекционер. Известны были его собрание портретов и коллекция русского фарфора. В 1896 г. для его дома в Подсосенском переулке были написаны Врубелем панно на мотивы «Фауста» Гете (ныне — в ГТГ).

[77] Статуя Венеры Милосской экспонируется в Лувре в отдельном зале.

[78] Портрет Е. П. Носовой, выполненный К. Сомовым (1911, ГТГ).

[79] Портрет Г. Л. Гиршман, выполненный К. Сомовым. (1911, Приморский краевой музей, Владивосток).

[80] *Дубовской Николай Никанорович* (1859—1918) — живописец, пейзажист; член ТПХВ (с 1886 г.).

[81] *Кузнецов Николай Дмитриевич* (1850—1926) — живописец; член ТПХВ (с 1883 г.).

[82] А. Бенуа, предполагавший написать монографию о Сомове в издававшейся Грабарем серии «Русские художники», отказался от составления книги.

[83] Литографированные портреты А. К. Глазунова (1899, лист из альбома «15 литографий русских художников», «Мир искусства» Спб., 1900); А. П. Нурока (1899, приложение к № 20 журнала «Мир искусства» за 1899 г.); А. П. Остроумовой-Лебедевой (1899, лист из альбома «15 литографий...»).

[84] Литографированный портрет И. Е. Репина (1901, приложение к № 10 журнала «Мир искусства» за 1901 г.).

[85] Ответы на вопросы, заданные Грабарем, содержатся в письме А. Бенуа от 31 декабря 1912 г. (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106): «У меня Серова: 1) Портрет Анны Карловны (пастель) — 1908 г. 2) Маленький этюд маслом замка Фредериксборг для фона портрета Александра III (1902? — 1901 г.) 3) Рисунок на литографском камне — предназначался для воспроизведения в «Мире искусства», но Серов нашел, что он недостаточно для того интересен, и литография не была исполнена. Рисовал он его у меня на даче на Черной речке (около Райволы) летом 1899 года со старой желтой лошади на нашем дворе. Отличный рисунок. Карикатуры: 4) Фелия Литвин 5) Грабарь (sic) лицо 6) Грабарь — вся фигура (1903?) 7) кн. Щербатов 8) Щербатов и Рерих (1905) 9) Л. П. Гриценко-Бакст... 10) Набросок с нашей кошки (1900) 11) Набросок с лошади моего Павла.., которую он [нашел] неправильно нарисованной. Кажется, все у меня.

У Сережи [С. П. Дягилева] где-то в сундуках в складе. На днях С. будет здесь, но я мало надеюсь на то, чтобы от него достать что-либо. Мой список дополнен Философовым.

Карикатуры: 1) Князь Волконский. 2) З. Гиппиус на клочке афиши. 3) Александр Бенуа в виде обезьяны, бросающей орехи в прохожих. Великолепный лист. 4) Степан Яремич в виде св. Себастьяна.

5) Не карикатурный портрет Александра Бенуа, сидя за столом, пером, без теней — превосходный рисунок, который однако при переезде не могли разыскать.

6) Эскиз портрета Александра III в красном мундире. Подарен Серовым человеку С. П. Дягилева Василию. Последний после смерти С[ерова] собирался его продать, но я не знаю, удалось ли ему. Существование этого портрета обнаружилось после смерти С., ибо, отдав его Василию, С. потребовал, чтобы тот никому его не показывал. 5 или 6 лет он висел в дворецкой, Фонтанка 11, у приятеля В.; где теперь — не знаю. 7) Набросок: императр. Александра Фед. (неразб.).

У самого Димы [Философова] ничего нет, кроме одной карикатуры, которую Д. при жизни своей не обнародует. Ему был вручен Остроуховым (несмотря на протесты Д.) один вариант Рубинштейна, но тот же О. у него этот рисунок отнял. У Димы был еще маленький набросок, изображающий всю редакцию Мира искусства: «Сережа сидит за столом, Бенуа с одной стороны, Философов с другой, сам Серов в середине. Вдали группа из Нурока, Нувеля и еще кое-кого». Рисунок этот теперь у Зинаиды Владимировны Ратьковой (Мойка, 1). У нее же портрет С. М. Драгомировой — акварель. Наконец, у Юрия Дягилева ... имеется портрет самого Сережи, которого я никогда не видал, а у А. П. Остроумовой два рисунка натурщиц, которые были рисованы С-ым у Мате. Кажись, и все. Дима еще напоминает Тебе, что в «альбоме литографий Мира искусства» (его у меня нет — издано было Кадушиным) имеются не обнародованные в самом журнале портреты: Димы и Витеньки Протейкинского. Их бы следовало воспроизвести. Еще напо-

минает Тебе Дима — не забыл ли Ты портрет четы Грузенберг (Кирочная, 32, Оскар Осипович) и г-жи Сталь (жены Алексея Федоровича Сталь)...

Я думаю, что под офортом «в деревне» нужно подразумевать Бабу с лошадью. Дима не уверен, что это так, и предполагает, что «в деревне» не есть ли поле с пасущимися лошадьми и мальчишками. Вот как все забывается и идет прахом». Очень многое из сообщенного Бенуа было использовано Грабарем и при организации посмертной выставки Серова и при издании монографии, где часть рисунков и карикатур, упомянутых в письме, была воспроизведена.

[86] Над списком произведений И. Левитана, приложенным к монографии о нем (Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. Текст Сергея Глаголя и Игоря Грабаря. М., Кнебель, 1913).

[87] *Эдинг Борис Николаевич* (р. в 1890 г.) — историк искусства. В 1913 г. вышла только одна из трех монографий, намеченных в серии «Русские города — рассадники искусства. Собрание иллюстрированных монографий», издававшейся параллельно с серией «Русские художники» (*Б. Эдинг.* Ростов Великий. Углич. М., Кнебель. Вып. I. Предисловие к книге было написано Грабарем).

1913

[1] *Соболевский Василий Михайлович* (ум. в 1913 г.) — редактор, профессор и издатель газеты «Русские ведомости».

[2] В статье «Школьные годы В. А. Серова», напечатанной в «Русских ведомостях», Грабарь дважды пишет, что Репин, хотя и не был высокого мнения о тогдашней дореформенной академии, все-таки направил Серова в Петербург, поскольку туда «из-за одного Чистякова стоило ехать... это — наш общий и единственный учитель».

[3] Речь идет об очерке П. П. Муратова «Русская живопись до середины XVII века», написанном им для VI тома «Истории русского искусства» (Вып. 18—21) в 1913 г. и изданном в 1914 г. Грабарь, судя по письму, познакомил Остроухова с текстом рукописи, а затем, по мере подготовки издания, давал ему на прочтение и корректуры. *Муратов Павел Петрович* (1881—1950) — историк искусства, литератор.

[4] Яремичу, как видно из этого и следующего за ним письма, было решено поручить составление монографий о Бенуа и Сомове. Во время переговоров с Кнебелем речь шла также, по-видимому, и о монографии, посвященной Баксту, не вошедшей в основной перечень выпусков серии «Русские художники. Собрание иллюстрированных монографий». В письме из Парижа Бакст пишет Грабарю: «Дорогой Игорь... я был очень тронут Твоим добрым и дружеским письмом. По нынешним временам надо, может быть, больше всего ценить именно это. Вокруг развелось столько бешенства, злобы, зависти и личных счетов, что хочется спрятаться, не писать ни строчки и работать, махнув рукою на отношение к себе... Если Ты надумаешь сделать эту монографию,— о которой у нас идет с Тобою речь — с Тугендхольдом... я очень стоял бы за Тугендхольда и никак не за Волошина, которого считаю гораздо более поверхностным и «бирюлишником»— понимаешь?— чем Тугендхольд, который совершенно в курсе той атмосферы, где я работаю, и следил очень пристально за всем моим художественным производством... Пиши, если улучишь момент; многое доваривается в этом всемирном горшке — Париже; многое мне становится ясным и... рад буду делиться с Тобою впечатлениями» (письмо Бакста Грабарю от 7 апреля 1913 г., Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Яремич охотно взялся за написание монографий, усиленно над ними работал, но издание их не осуществилось из-за разгрома издательства Кнебеля в июне 1915 г.

[5] Итальянская комедия «Любовная записка» (1905; ГТГ).

[6] Листы, составившие альбом «Азбука в картинах Александра Бенуа». СПб., «Экспедиция заготовления государственных бумаг», 1905. Листы хранятся в ГТГ, ГРМ, частных собраниях Москвы и Ленинграда.

[7] Грабарь усиленно искал авторов для VII и VIII томов «Истории русского искусства», посвященных живописи послепетровской эпохи и нового времени. Ответ Врангеля Грабарю неизвестен, но по всей видимости его прежний отказ от сов-

местной «интересной работы» (письмо от 9 сентября 1911 года из Парижа, отдел рукописей ГТГ, стр. 106) оставался в силе, и он не брал на себя новых обязательств.

[8] В Италию Грабарь не поехал (письма В. Э. Грабарю от 9 и 17 апреля 1913 г. Отдел рукописей ГБЛ, стр. 376, не публикуются), поскольку помимо загруженности постройкой больницы и изданиями у Кнебеля был избран попечителем Третьяковской галереи.

[9] Изданная в 1913 г монография: «Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество». М. 1913, написанная Грабарем совместно с С. Глаголем в серии «Русские художники. Собрание иллюстрированных монографий», вып. 2.

[10] Два других — это 5 выпусков VI тома Истории живописи («Допетровская эпоха») и 3 выпуска IV тома истории архитектуры, посвященные «Московскому зодчеству в эпоху барокко и классицизма». Однако вышли в 1914 г. только 6 выпусков, первый выпуск IV тома 23-й — вынужденно оказался последним во всем издании (1916 г.).

[11] Чтение курса по истории искусств в Высшем художественном училище при Академии, который читал Е. А. Сабанеев. По отзыву журнала «Старые годы»— «отживший компилятивный курс, который совсем не соответствует современным представлениям о старом искусстве, русском в особенности». Однако при баллотировке большинством голосов прошел Сабанеев, А. Бенуа получил 4 голоса, Грабарь — 7. В заключение журнал признает их «самыми выдающимися знатоками и исследователями» («Старые годы», 1913, ноябрь, стр. 49).

[12] В московской газете «Русские ведомости».

[13] В народном университете А. Л. Шанявского, имевшем два отделения — академическое и научно-популярное,— читался курс истории искусств.

[14] *Гучков Николай Иванович* (1865—1935) — гласный Московский городской думы (с 1892 г.), городской голова Москвы (1905—1913).

[15] *Пискатор — Фишер* (*Пискатор*) *Клаус Янс* (1550—1612) — гравер и издатель, владелец издательства в Амстердаме. Библия Пискатора — собрание гравюр, сопровожденных текстами. В России были особенно известны издания 1650 и 1674 гг., служившие русским мастерам источником композиций на библейские сюжеты. В частности, по библии Пискатора были расписаны фрески церкви Ильи Пророка в Ярославле, интересовавшие Грабаря в связи с подготовкой очерка о стенописях русских храмов XVII в. для последнего выпуска VI тома «Истории русского искусства».

[16] Имеются в виду книги Д. А. Ровинского «Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств». М., 1870 и «Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв.». СПб., 1895.

[17] *Зубовы* — семья живописцев и граверов XVII и первой половины XVIII в. Граверами были Иван (1667 — ум. после 1744) и Алексей Федоровичи (1682 — ум. после 1744) — сыновья Федора Евтихиевича Зубова (ум. после 1689) — иконописца, монументалиста, миниатюриста.

[18] *Махаев Михаил Иванович* (1718—1770) — гравер и рисовальщик.

[19] «Мнимый больной» вместе с «Браком поневоле» составили «Мольеровский спектакль», поставленный Бенуа со Станиславским и Немировичем-Данченко в Московском Художественном театре в 1913 г. Спектакль имел огромный успех.

[20] «Венецианский праздник XVI века». Эскиз декорации к балету К. Дебюсси «Празднества». (1912, ГТГ). Экспонировался на выставке «Мира искусства» в Петербурге в 1912 г.

[21] «Шиповник» — петербургское издательство, выпустившее «Историю живописи всех времен и народов» А. Бенуа. т. I—IV. СПб., 1912—1913. Все 4 тома были посвящены пейзажной живописи; в 1912 г. вышел 1 том, в 1913 — 3 следующих, последний остался не оконченным. Рецензию на книгу Бенуа Грабарь не писал (см. комм. 42, 1913 г.).

[22] Имеется в виду описание природы у С. Т. Аксакова (1791—1859) в повести «Детские годы Багрова-внука» (1858).

[23] Комитет по устройству посмертной выставки произведений В. А. Серова в Петербурге и Москве, организовать которую Грабарь считал своим долгом перед художником.

[24] *Львов Алексей Евгеньевич,* князь (р. в 1850) — секретарь Московского художественного общества (с 1896 г.), директор Московского училища живописи, ваяния и зодчества (с 1896 г.).

[25] *Рябушинский Михаил Павлович* — один из руководителей банкирского дома братьев Рябушинских, меценат, коллекционер.

[26] *Лобойков Валериан Порфирьевич* (1861—1932) — гофмейстер двора, конференц-секретарь Академии художеств.

[27] *Серова Ольга Федоровна* (1865—1927) — жена художника; *Серов Александр Валентинович* (1892—1959) — сын художника.

[28] *Бернштам (Беренштам) Федор Густавович* (1862—1937) — архитектор-художник. Библиотекарь Академии художеств и чиновник особых поручений при президенте (1894—1912), действительный член Академии художеств (с 1908 г.).

[29] Письмо с просьбой об устройстве посмертной выставки произведений Серова в залах Академии было направлено в Совет Академии от имени друзей и почитателей художника 12 мая 1913 г. 17 мая секретарь Академии Лобойков сообщил, что залы «представлены для Романовской юбилейной выставки» (см. «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников...» т. 2, стр. 562).

[30] «Финляндский дворик» работы В. Серова (1902) был приобретен Грабарем в Третьяковскую галерею.

[31] Московская газета «Русское слово» писала об этом 2 апреля 1913 г.: «Сегодня Московская дума ... должна произвести выборы попечителя Третьяковской галереи. На эту должность думские группы заявили двух кандидатов — художника И. Э. Грабаря и Н. И. Гучкова... Кого же должна Дума выбрать?.. И. Э. Грабарь не является художником в профессиональном смысле этого слова. Его огромный труд, известный всей читающей России,—«История русского искусства», свидетельствует о том, что автор его — просвещенный, всесторонне знающий и глубоко понимающий искусство человек, и что в нем найти одностороннего ценителя какого-нибудь одного направления искусства Дума не рискует. Вместе с тем, по «Положению» Третьяковской галереи выбираются лица, известные своими познаниями в области искусства... Поэтому можно думать, что Н. И. Гучков с художником Грабарем конкурировать не станет» (см. также *О. И. Подобедова.* Игорь Эммануилович Грабарь, стр. 158).

[32] *Кассо Лев Аристидович* (р. в 1865 г.) — министр народного просвещения, уволивший трех профессоров Московского университета. В знак протеста большое число профессоров и приват-доцентов подали в отставку и университет «оказался разгромленным» (*П. А. Бурышкин,* Москва купеческая. Нью-Йорк, стр. 295—303).

[33] Портрет Анны Карловны Бенуа работы В. Серова (1908, ГРМ).

А. К. Бенуа писала Грабарю: «Ради бога не печатайте мой портрет, сделанный Серовым, в большом размере. Эти отпечатки страшны, я на них похожа на мумию (это не кокетство, а просто эстетическое чувство). Воспроизведите его в самом маленьком размере, какой только возможен» (письмо А. К. Бенуа Грабарю от 31 марта 1913 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[34] В «Русских ведомостях» от 5 апреля 1913 года в заметке «Художественный театр» сообщалось, что Бенуа приглашен постоянным заведующим художественной частью; ближайший сезон он предполагает вести эту работу, оставаясь в Петербурге, лишь наезжая в Москву, со следующего сезона предполагает совсем переселиться в Москву. Бенуа писал Грабарю об этом: «Мой приезд в Москву все никак не могу решить. И хочется, и боязно. Отвратительная это у меня потребность свободы и страх перед какими-то ни было кандалами. Пожалуй, на первых порах благоразумнее считать и следующий сезон пробным? Руководить делом наездами? А с другой [стороны] — просто соблазняет сама Москва и *бегство* из Петербурга, люди которого мне до безумия осточертели. Ну, вот» (письмо Бенуа Грабарю от 16 апреля 1913 г., Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[35] В статье «Художественные итоги» (Ежегодник газеты «Речь» на 1913 год. СПб., [б/г], стр. 409—417) Бенуа, сравнивая Третьяковскую галерею, где попечителем был Остроухов, с Музеем Александра III, отмечал, что «за последнее время все больше и больше сказывалась усталость, разлад в составе самой комиссии и вытекающее отсюда пренебрежительное отношение к своим задачам».

За этот отзыв, полагает Грабарь, Остроухов и мстил Бенуа непризнанием его постановки и оформления комедии Мольера.

[36] *Хогарт Уильям* (1697—1764) — английский живописец и график.

[37] *Дорошевич Влас Михайлович* (1864—1922) — фельетонист, журналист и театральный критик. Один из основателей газеты «Россия», с 1902 г.— редактор «Русского слова».

[38] *Койранский Александр Аронович* (р. в 1884 г.) — писатель, поэт и художественный критик.

[39] Портрет Н. И. Забелы-Врубель (1898) был приобретен Грабарем в Третьяковскую галерею.

[40] «Она»— это Анна Александровна Врубель, сестра художника. По поводу приобретения вещей Врубеля у Грабаря завязалась энергичная переписка. Он пишет Кардовскому, что «Анна Александровна Врубель согласилась продать нам в Третьяковскую галерею несколько вещей брата, висящие сейчас у нее на квартире,.. именно портрет ...Надежда Ивановна (в шляпке с лорнеткой) и «Пророка» (сына в коляске пока хотела бы оставить у себя)» (Письмо Грабаря Кардовскому, без числа, 1913 г., Отдел рукописей ГТГ, ф. 101, не публикуется). А в конце года сообщает А. А. Врубель, что «обе картины — «Пророк» и «Н. И. Забелло-Врубель» прибыли в Москву благополучно и уже висят в Третьяковской галерее» (письмо Грабаря А. Врубель, без числа, 1913 г., Отдел рукописей ГРМ, ф. 34, д. 286, л. 1) и, наконец, в декабре сообщает, что «перевел Вам вчера 13.000 рублей... На меня начались уже нападки за «баснословно дорогую цену», какую я заплатил за эти две картины. Но бог с ними, с этими господами» (письмо Грабаря А. Врубель от 29 декабря 1913 г., там же, л. 2; не публикуются).

[41] Гуашь Бенуа была куплена Третьяковской галереей.

[42] Статья Муратова о книге Ал. Бенуа. «История живописи всех времен и народов» (вып. 1—12. СПб. Издательство «Шиповник») появилась в журнале «Старые годы» только через год, вслед за статьей Л. Рудницкого о книге Игоря Грабаря «История русского искусства» (тома I, II, III, изд. Кнебель.) И книги и статьи были как бы сопоставлены друг с другом — систематический научный труд Грабаря и написанная по отличному от общепринятого жанровому принципу «История живописи» Бенуа.

Муратов писал: «Самое ценное в труде А. Н. Бенуа лежит вне круга эволюционных выводов и культурно-исторических освещений. В истории А. Н. Бенуа интереснее всего, необыкновеннее всего сам А. Н. Бенуа. Его знания исключительны, его опыт и память не имеют себе равных... Трудно назвать писателя, который умел бы говорить об искусстве с такой изумительной, живой и горячей близостью к делу искусства. Среди картин А. Н. Бенуа чувствует себя так, как великий романист среди героев своего романа. Он знает о них *все* — таково убеждение писателя. ...Его слова и его чутье заразительны иногда в высшей мере, и после них непреодолимо тянет смотреть, видеть, искать, чувствовать... К какому читателю обращается А. Н. Бенуа? Вот вопрос, который сделается особенно важным впоследствии. Его книга очень трудна, хотя она и читается легко. «История» напоминает всеми своими достоинствами и недостатками оживленнейшую беседу, но едва ли А. Н. Бенуа будет понят во всем собеседниками» («Старые годы», 1914, июнь, стр. 33—34).

В свою очередь Рудницкий пишет следующее: «История русского искусства» Грабаря настолько всем известна, что в рекомендации не нуждается. Можно только радоваться, что первая история русского искусства издается Игорем Грабарем, относящимся с таким пониманием, серьезностью и любовью к своей колоссальной работе...» «Редко у кого найдется охота рыться в записках археологических обществ и в малодоступных изданиях... Но особенно важно, что «История русского искусства» Игоря Грабаря написана настоящим художником, человеком, рассматривающим эволюцию... с художественной точки зрения нашего времени...» «Можно без преувеличения сказать, что русская архитектура, благодаря труду Игоря Грабаря, теперь открылась нам... Ей и отведено такое значительное место, какое до сих пор не принято было отводить в общих историях искусства... Это ясное понимание значения, какое имеет архитектура в русском искусстве, составляет несомненную заслугу Игоря Грабаря» («Старые годы», 1913, май, стр. 40, 41, 44).

[43] *Романов Николай Ильич* (1867—1948) — историк искусства, профессор Московского университета, хранитель Художественного отдела Румянцевского музея.

[44] В Москве в связи с юбилеем дома Романовых возник грандиозный проект устройства «Всероссийского национального и Румянцевского музея, задача которого — всестороннее представление культуры — истории развития русской жизни». Основой его должно было стать собрание Румянцевского музея, насчитывавшее в Художественном отделе до 1500 картин разных школ, свыше 300 портретов в Дашковской галерее, более 1300 скульптур, до 35 000 гравюр и до 30 000 предметов в отделении древностей. Грабарь был избран почетным членом Румянцевского музея по случаю 50-летия перенесения музея в Москву («Старые годы», 1913, апрель, стр. 48).

[45] Яремич не сразу решился принять ответственный пост помощника хранителя Румянцевского музея, ссылаясь на то, что у него «нет ни чина, ни звания, ни роду, ни племени, ни даже какого-нибудь шального диплома» (письмо Яремича Грабарю от 8 апреля 1913 г.). Однако после того как Грабарь написал ему, что «всем нам весьма ведомо, что в делах, до рисунков и граверного художества касающихся, Вы, государь мой, давно чином действительного статского советника пожалованы», согласился и в качестве условия просил как раз «гарантии государственной службы» (письмо Грабаря Яремичу от 22 апреля, Архив Гос. Эрмитажа, ф. 5, д. 253, л. 47, и ответ Яремича Грабарю от 26 апреля 1913 года, Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[46] 17 апреля П. П. Вейнер писал Грабарю, что неясность вопроса об авторе первой части «Истории Академии художеств» (вторую пишут Бенуа и Яремич), удерживает его от решения принять на себя редактирование всего труда. Если же Грабарь был бы склонен написать ее, то это совершенно изменило бы его «отношение ко всему делу и внушило надежду, что дело будет исполнено и исполнено так хорошо, как только можно было желать... Поздравить ли Вас с попечительством Галереи? Вижу и чувствую, сколько у Вас будет от этого возни и хлопот, но твердо уверен, что Ваша энергия, Ваши знания и вкус их превозмогут» (письмо Вейнера Грабарю от 17 апреля 1913 г. — Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[47] *В. Брюсов.* Новые течения в русской поэзии. Футуристы.— «Русская мысль», 1913, март, стр. 124—133 и «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм».— Там же, апрель, стр. 134—142.

[48] Фельетон А. Лугового «Драма современного искусства» был напечатан, по-видимому, в какой-либо другой газете. В газете «Новое время» он помещен не был.

[49] *Анисфельд Борис Израилевич* (1878—1973) — график, живописец, театральный декоратор. В 1915 г. стал членом общества «Мир искусства». Оформлял спектакли Мариинского театра, антрепризы Дягилева, после 1917 г. жил в США.

В письме от 9 марта, поздравляя Грабаря с его избранием попечителем Третьяковской галереи, Луговой писал: «Приятно сознавать, что хранение и дальнейшее собирание лучших произведений русской живописи вверено художнику с широким образованием и истинным талантом. Но велика и ответственность, которую это положение возлагает на Вас... Не пускайте в ряды представителей искусства в Третьяковской галерее ни петровых-водкиных, ни анисфельдов, ни бурлюков с К°,— ибо Третьяков собирал свою галерею не как музей курьезов, не как собрание образцов при издании истории живописи, а как храм русскому богу красоты и истины!» (письмо Лугового Грабарю от 9 марта.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[50] Братья *Бурлюк: Давид Давидович* (1882—1967) — живописец, поэт, после 1917 г. жил за границей. *Владимир Давидович* (1886—1917) — живописец и *Николай Давидович* (1890—1920) — поэт.

[51] *Хлебников Велимир* (*Виктор*) *Владимирович* (1885—1922) — поэт.

[52] *Северянин Игорь* (псевдоним Лотарева Игоря Васильевича) (1887—1942) — поэт, после 1917 г. жил за границей.

[53] Для очерка Грабаря «Стенные росписи в русских храмах XVII века», завершавшего 22 выпуск и VI том «Истории русского искусства», вышедший в 1914 г. Фрески Калязинского Троицкого монастыря (около 1655 г.) воспроизведены на стр. 483—485.

54 *А. Луговой*. Вольный город Гамбург (из заграничных впечатлений).— «Русское слово», 1913 г. 2 августа.

55 Грабарь очень решителен в оценке Дефреггера, тогда как пятнадцатью годами раньше, в его бытность в Мюнхене и работы для «Нивы», при его участии появлялись в журнале очерки о художнике и воспроизведения его работ.

56 *Макарт Ганс* (1840—1884) — немецкий художник, учился в Венской академии, Зальцбурге и Мюнхене, работал в Вене.

57 Грабарь очень полон и точен в оценке деятельности А. Лихтварка, первого пропагандиста немецкой живописи XVII—XVIII вв., объединившего вокруг себя широкий круг любителей искусства и в лекциях, книгах и статьях стремившегося привить обществу любовь к искусству и развить его эстетические вкусы; о Лукше и Маковской см. комм. 14, 1899 г.

58 Уточнить данное произведение Серова не представляется возможным.

59 По всей видимости, имеется в виду литографированный портрет Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой (1889; ГРМ).

60 «Ярославль» — одна из трех ксилографий, сделанных Остроумовой-Лебедевой для серии русские города (кроме нее «Кострома» и «Ростов Великий») в 1913 г.

61 Летние месяцы Грабарь усиленно занимался перевеской картин в Третьяковской галерее.

62 Большое собрание древностей было пожертвовано Н. П. Лихачевым Музею Александра III и легло в основу древлехранилища, образованного при Русском музее, хранителем которого был Нерадовский.

63 Нерадовский не взялся за написание тома по русской живописи XVIII в.

64 Для начатой Грабарем серии «Русские художники. Собрание иллюстрированных монографий» Нерадовский, в частности, готовил выпуск, посвященный Александру Иванову, см. комм. 52, 1912 г.

65 *Добычина Надежда Евсеевна* — владела в Петербурге (Мойка, 63) художественным бюро, именовавшимся «Бюро Н. Е. Добычиной». В залах при нем устраивались выставки; в 1913 г. состоялись две — «Постоянная выставка современного искусства» и «Выставка графических искусств». Для посмертной выставки Серова это помещение не было использовано.

66 В Училище живописи, ваяния и зодчества, где А. Е. Львов был директором.

67 *Хирземан* — немецкий букинист, торговец антикварной книгой.

68 Заключающий очерк Муратова о древнерусской живописи, посвященный «Московской школе при Грозном и его преемниках», «Строгановской школе» и «Эпохе Михаила Федоровича».

69 В летние месяцы, когда Грабарь начал работы по переустройству галереи, Остроухов был за границей. По возвращении, он занял позицию противостоящего Грабарю лагеря, тем самым противопоставив деятельность нового попечителя деятельности прежнего Совета, в котором так важна была роль незадолго до того умершего Серова. Уже весной, вскоре после выборов Грабаря, в газетах стали появляться статьи, привлекавшие внимание к положению в галерее. Но тогда они («Третьяковская галерея»,— «Русское слово», 19 марта 1913 г.; *М. Щепкин*. Можно ли переводить куда-нибудь Третьяковскую галерею.— «Русские ведомости», 19 мая 1913 г.) касались лишь вопроса о возможности перенесения в новое здание разросшихся галерейских коллекций. В интервью, помещенных газетой «Русское слово», директор Строгановского училища Н. Глоба и художник В. Переплетчиков высказались определенно за перевод в новое, более удобное и приспособленное помещение, братья же Васнецовы — напротив, отнеслись к этому резко отрицательно, считая, что галерея непременно должна остаться на своем прежнем месте. В письме в редакцию, напечатанном в том же номере, В. Суриков выражает «искреннее сочувствие проекту постройки нового помещения на Девичьем поле для Третьяковской галереи... Мы художники должны быть рады,— писал он,— что наши произведения будут удалены из невозможных окружающих галерею условий. И чем скорее это осуществится, тем лучше». Друзья Грабаря понимали, как труден пост попечителя. Рерих писал Грабарю: «Конечно, Тебя не с чем поздравить с избранием, но Третьяковку поздравить можно. Все-таки Москва молодец, не боится свежих людей» (письмо Рериха Грабарю от 9 апреля 1913 г.,

Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Открытая полемика и обсуждение в газетах начались с первых чисел сентября, когда заседания в думе возобновились после летнего перерыва и от Грабаря потребовали отчета о проведенной реорганизации и новой развеске. Понятно, какое значение при этом имела принципиальная позиция Остроухова, и как важно было Грабарю именно ему, прежнему попечителю, изложить свою точку зрения, подсказанную «совестью и долгом», при полном сознании «тяжести ответственности, принятой на себя». Позиция Остроухова, между тем, проясняется из писем к нему С. Голоушева. В сентябре 1913 г. тот писал ему: «Ирод Грабарь повел дело так удивительно ловко, и буквально вся печать и все художники, и старые, и младые за него (один Милиоти против)... Лучше молчать. Действительно, как выступить против? Не говоря о том, что перетасовка вышла очень удачной и действительно преобразила галерею, у Грабаря есть очень сильный аргумент против всяких нападок. Он скажет, что и раньше его даже Остроухов, этот ревностный охранитель памяти П. М. хотел галерею перенести в новые стены, но ведь не хотели же они в новых стенах повторить буквально то же, что было в старых. Перевес и перетасовка были неизбежны. Что же сделал Грабарь? Только ту же перетасовку в старых стенах... Что же... снова звать каменщиков и велеть закладывать стену, закрывавшую ранее суриковскую «Морозову» или разорить великолепную залу Васнецова или Серова и снова разносить их по разным залам?! Но это вызвало бы вопли со стороны и Сурикова, и Васнецова, и их поклонников, не говоря уже о печати... Но разве ты пошел бы закладывать кирпичами Сурикова?.. А Третьяковская галерея все-таки разорена навеки и на ее месте новая Грабаревская. Разумейте языци и покоряйтеся!» (письмо Голоушева Остроухову без числа, сентябрь 1913 г., Отдел рукописей ГТГ, ф. 10, д. 2556).

[70] Грабарь посылал В. Э. Грабарю 1 выпуск очерка Муратова о «Русской живописи до середины XVII века», в который входили «Введение» и «Происхождение древнерусской живописи».

[71] «История» длилась уже больше месяца, с 1 сентября, когда газета «Русские ведомости» сообщила о «заявлении попечителя Третьяковской галереи». 4 сентября в Думе состоялось совещание гласных с подробным сообщением Грабаря о произведенной перевеске. 10 сентября на большом заседании Думы («Заседание Московской городской думы. Третьяковская галерея».— «Русское слово», 11 сентября 1913 г.), специально посвященном Третьяковской галерее, развернулись острые прения по поводу заявления попечителя. «Нет в ряду городских учреждений другого, которое вызывало бы к себе столь страстное отношение, как Третьяковская галерея»,— писалось в отчете о заседании. Одни гласные (А. С. Шмаков) считали, что реформы «нарушают волю жертвователя», выступление Н. И. Гучкова носило характер обвинительного акта, другие — Н. В. Тесленко и Н. И. Астров призывали к спокойной оценке сделанного, к соблюдению интересов не только жертвователя, но и Третьяковской галереи — «учреждения живого». Вопрос был решен в пользу Грабаря и его думских сторонников, считавших, что «обвинительный приговор И. Э. Грабарю выносить нельзя — не настало время. Пускай он закончит свой опыт, пускай он убедится в том, насколько он интересен».

[72] *А. Бенуа.* Реформа в Третьяковской галерее (о новой развеске картин). — «Речь», 1 октября 1913 г.

[73] Открытое письмо В. И. Сурикова попечителю Третьяковской галереи было опубликовано под рубрикой «Художественные вести»: «Многие нападают на эти преобразования,— писал Суриков,— но совершенно напрасно. Что картинам нужно? Свет! И вот этого, благодаря усилиям и трудам администрации галереи, вполне удалось достигнуть. Какая дивная огромная зала получилась с вещами Репина. Их только теперь и можно видеть в настоящем виде. Этюды Иванова к «Явлению Христа народу» стали особенно яркими и колоритными от света... Но по эффекту лучше всех брюлловская зала. Ничто теперь не мешает смотреть. Перегородки убраны, многие картины старых русских мастеров, запрятанные под потолок и в углы, совершенно мне не известные, и теперь для меня — новость и доставляют наслаждение, поставленные на свет... Колоссальный труд еще не закончен. Покойному П. М. Третьякову просто некогда было заниматься систематическим раз-

мещением картин. Ему важно было одно: чтобы нужные для его галереи картины не ушли мимо...» («Русские ведомости», 1913, 19 сентября).

Восторженный отзыв Репина о новой экспозиции Третьяковской галереи был напечатан позже. Он писал: «Какое счастье, что господь... послал нам Игоря Грабаря! Да, И. Э. Грабарь кроме всех своих художественных достоинств — еще человек необычайной доблести, беззаветной храбрости... огромная и сложная работа Игоря Грабаря на славу галереи П. М. Третьякова!» (*И. Репин.* В Третьяковской галерее.— «Русские ведомости», 24 декабря 1913 г.).

[74] «Финляндский дворик» (см. комм. 30, 1913 г.).

[75] *Толстой Дмитрий Иванович,* граф (1860 — ок. 1942) — сотрудник Министерства иностранных дел, товарищ управляющего Русским музеем, директор Эрмитажа (с 1909 г.), действительный член Академии художеств.

[76] *Клейн Роман Иванович* (1858—1924) — архитектор, автор проекта и строитель Музея изящных искусств (1908—1912, ныне — Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) в Москве. Член Совета Третьяковской галереи, поддерживавший Грабаря во всех его начинаниях.

[77] См. комм. 1, 1912 г.

[78] Речь идет о Комитете по устройству посмертной выставки произведений Серова.

[79] *Грюнберг Владимир Юлиевич* — сын Ю. О. Грюнберга, управляющего делами журнала «Нивы».

[80] Портрет имп. Николая II в форме Шотландского 2-го Драгунского полка (1900; собр. Шотландского полка в Эдинбурге).

[81] Портрет имп. Александра III в красном мундире Датского королевского лейб-гвардии полка (1899; собств. Королевского лейб-гвардии полка в Копенгагене).

[82] Портрет имп. Николая II в тужурке (1900; его повторение того же года — в ГТГ).

[83] Портрет имп. Александра III в красном мундире (1899; ГРМ).

[84] Портрет имп. Александра III с семьей (1892—1895; Харьковский художественный музей).

[85] Академия согласилась на проведение посмертной выставки произведений Серова в залах Академии («Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников...», т. II, стр. 562).

1914

[1] *Лукомский Георгий Крескентьевич* (р. в 1884 г.) — историк искусства и архитектуры. По окончании Академии художеств путешествовал по Франции и Италии, многим русским городам и монастырям. Большой знаток архитектуры русской провинции, автор путеводителей и описаний архитектуры провинциальных городов, «современного» и «старинного Петербурга».

[2] Грабарь предполагал поручить Лукомскому составление иллюстрированных монографий по этим городам в серии «Русские города — рассадники искусства. Собрание иллюстрированных монографий», аналогичных вышедшей в 1913 г. книге Б. Эдинга «Ростов Великий». Предполагалось сделать цветные обложки с гравюрами А. Остроумовой-Лебедевой (см. комм. 60, 1913 г.).

[3] *Бурышкин Павел Афанасьевич* (р. в 1887 г.) — коллекционер, учился на юридическом факультете Московского университета, в Коммерческом и Археологическом институтах. Энтузиаст изучения старой Москвы. Пользуясь советами Грабаря, собирал «россику» и материалы по истории города; его коллекция составила основу «Музея старой Москвы», впоследствии послужила материалом для книги «Москва купеческая». Нью-Йорк, 1954.

[4] Бурышкин, выполняя волю отца, *А. В. Бурышкина,* крупного московского предпринимателя, основателя и главы «Товарищества мануфактурных товаров А. В. Бурышкина», пожертвовавшего дом Верстовского под музей города, решил обратиться в Управу с проектом об организации Музея старой Москвы. В письме, адресованном Грабарю 3 марта 1914 г., он просит внести в текст все нужные поправки, уточнив мысль о необходимости устройства подобного музея и о пригодности для него самого здания (Архив ГМИИ, ф. 42).

[5] Музей старого Петербурга был организован в 1907 г. «Обществом архитекторов-художников» и «Обществом любителей старого Петербурга» на пожертвование кн. В. Н. Аргутинского-Долгорукова, П. П. Вейнера и некоторых др. Его устроителем и заведующим со времени основания был П. П. Вейнер, с 1913 г. вставший во главе журнала «Старые годы», помощником Вейнера по музею был художник А. Ф. Гауш.

[6] Только что законченный Кустодиевым в феврале мраморный бюст писателя Федора Сологуба (Федора Кузьмича Тетерникова). *Кустодиев Борис Михайлович* (1878—1927) — живописец, график, театральный художник.

[7] *Зилоти Вера Павловна* (1866—1939) — старшая дочь П. М. Третьякова, жена пианиста и дирижера А. И. Зилоти, вошла в состав нового Совета Третьяковской галереи после ухода ее сестры — Анны Павловны Боткиной.

[8] Бюст был тогда же приобретен для галереи. Несколькими месяцами спустя, в октябре 1914 г., Кустодиев, живший тогда в Москве и работавший над оформлением спектакля «Смерть Пазухина» в Московском Художественном театре, писал Ю. Е. Кустодиевой о вновь намеченных приобретениях: «Вчера мне звонил доктор Ланговой, один из членов попечительного Совета Третьяковской галереи, просил завтра утром привезти в галерею мои эскизы к «Пазухину», показать им (будет и Грабарь). Оказывается, Бенуа очень их хвалил и рекомендовал посмотреть. Меня это **очень** не устраивало бы, если бы они хотели что-нибудь купить из них. Опять это все **безделки,** все эти эскизы, и опять **меня** в галерее не будет. Ведь нельзя же считать за **характерное** то, что на них сделано. Да вообще все это только иллюстрации кое-как сделанные, а не картина. Вот опять услужливый друг опаснее врага?! Как ты думаешь? А может быть, это только моя мнительность и предубеждение? Почему бы им не приехать в Петербург и не посмотреть портреты, картины — хотя бы «Крестный ход»? (Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Воспоминания о художнике. Составитель-редактор Б. А. Капралов. Л., 1967, стр. 141—142).

[9] *Федотов Павел Андреевич* (1815—1852) — живописец, рисовальщик. «Разборчивая невеста» (1847, ГТГ). Грабарь писал об этой картине: «После «Сватовства майора» — это самое значительное из произведений этого мастера, и я очень счастлив, что на мою долю выпал жребий его приобрести для Третьяковской галереи» (Письмо Грабаря Кустодиеву от 23 марта 1914 г. Отдел рукописей ГРМ, ф. 26, д. 31, л. 128, не публикуется).

[10] *Бруни Федор Антонович* (1799—1875) — см. комм. 39, 1909 г. «Вакх» (1858, ГТГ).

[11] Речь идет о монументальных живописных работах для Казанского вокзала в Москве, которые А. Щусев, автор архитектурного проекта, близкий к кругу художников «Мира искусства» (с 1915 г. член объединения) просил возглавить А. Бенуа. Бенуа привлек к работе Е. Лансере и З. Е. Серебрякову, сам выполнил проект стенной росписи зала ресторана и несколько эскизов панно. Было предложено и Грабарю принять участие в работе, однако он, как видно из письма, отказался.

[12] По проекту Щусева был выстроен Русский павильон на Международной художественной выставке в Венеции.

[13] В 1914 г. и Щусевым, и Жолтовским были выполнены оставшиеся неосуществленными проекты нового Московского коммерческого института. Для зала библиотеки предполагалась роспись.

[14] *Скамони Б. Г.* — технический руководитель типографии Голике и Вильборг.

[15] *А. Бенуа.* Царское село в царствование императрицы Елисаветы Петровны (материалы для истории искусства в России в XVIII веке по главнейшим архитектурным памятникам) [СПБ., Голике и Вильборг. 1910].

[16] *Ладыженский Геннадий Александрович* (1853—1916) — живописец.

[17] *Черногубов Николай Николаевич* (1873—1942) — помощник хранителя Третьяковской галереи (с 1902 г.) и ее хранитель (с 1913 г.). Грабарь в «Автомонографии» пишет о нем: «Черногубов был человек особенный, не на каждом шагу встречающийся, и в истории Третьяковской галереи ему должно быть отведено видное место. Блестяще одаренный, наделенный острым едким умом [...], Чер-

ногубов был одним из первых, серьезно заинтересовавшихся древнерусской иконой и оценивших ее художественное значение... Превращение Остроухова из отрицателя иконы в ее ревностного пропагандиста было всецело делом Черногубова» («Моя жизнь», стр. 252—254).

[18] По-видимому, работник типографии.

[19] Портрет П. М. Третьякова (1882—1883; ГТГ).

[20] Портрет П. М. Третьякова, написанный в 1901 году по заказу галереи после смерти Третьякова.

[21] «Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых», подготовленный Грабарем и отпечатанный в Московской городской типографии, открывал портрет П. М. Третьякова, написанный не Репиным, а Крамским в 1876 году.

[22] Кустодиев просил Грабаря позировать для задуманного им группового портрета художников общества «Мир искусства». Портреты-этюды для этой неосуществленной впоследствии картины писались им в течение шести лет (1910—1916). Портрет Грабаря, начатый в 1915 г., был закончен в 1916 и хранится в ГРМ. Эскиз картины «Заседание общества «Мир искусства» сделан был в 1916 г. (ГРМ). Заинтересовавшись замыслом картины, Грабарь считал желательным приобрести ее для галереи, тем более, что, по мнению самого художника, он был представлен в галерее непоказательными для него вещами. Кустодиев писал об их беседе: «Возил вчера эскизы в Третьяковскую галерею. Они очень понравились, особенно зеленый кабинет и рисунки костюмов (раскольничьи). И вот мы долго рассуждали — как быть. Я говорил, что мне бы хотелось иметь в галерее что-нибудь значительное, а не такие пустяки, быть может, и очень «милые», и «интересные», но нисколько меня не характеризующие... Надо что-нибудь большое, значительное и типичное для меня... Грабарь со мной согласен и хочет по приезде в Петроград быть у меня и посмотреть все мои вещи» (*Борис Михайлович Кустодиев*. Письма. Статьи... стр. 142).

[23] Кустодиев писал Ю. Е. Кустодиевой в октябре 1914 г.: «Бюст Сологуба мы поставили наверху, очень хорошее место ему нашли, верхний свет, кругом Левитан, Серов, Малютин и Нестеров. Ставили было его внизу — плохо освещается» (там же). Видно, Грабарь позднее переставил его.

[24] В Музее изящных искусств им. Александра III в декабре 1914 г. была открыта «Выставка скульптуры А. С. Голубкиной». *Голубкина Анна Семеновна* (1864—1927) — скульптор.

[25] Портреты А. Н. Толстого и А. М. Ремизова (оба 1911 г.) были приобретены Грабарем в Третьяковскую галерею. Кроме того в 1915 г. были куплены «Голова пожилой женщины» (камень, 1909 г.) и «О, да!»... (дерево, 1913 г.).

1915

[1] В 1914—1915 гг. под маркой «Мира искусства» устраивались выставки-аукционы с благотворительными целями, для которых А. К. Бенуа и просила Грабаря дать свои произведения. В 1914 г. был проведен «Аукцион в пользу лазарета «деятелей искусства», «Художественный аукцион» 1915 г. по инициативе А. Н. Бенуа проходил в пользу русских художников в Париже.

[2] 12-я выставка «Союза русских художников», открытая в Москве в конце декабря 1914 г.

[3] Грабарь имеет в виду недовольство некоторой части «Союза русских художников» деятельностью Совета Третьяковской галереи, членом которого был А. П. Ланговой.

[4] Третьяковской галереей были приобретены портрет Ф. П. Макеровского в маскарадном костюме работы Д. Г. Левицкого, «Разборчивая невеста» П. А. Федотова и «Спящие дети» В. Г. Перова.

[5] В 1913 году были приобретены в Третьяковскую галерею гуашь А. Бенуа «Венецианский праздник» — эскиз декорации к балету «Празднества» К. Дебюсси, а акварель А. П. Остроумовой-Лебедевой «Амстердам».

[6] *Малютин Сергей Васильевич* — см. комм. 7, 1900 г. Групповой портрет московских художников, который Грабарь предполагал заказать Малютину в дополнение к групповому портрету петербургского общества «Мир искусства», готовившегося Кустодиевым, написан не был.

[7] «Выставка картин и скульптур русских художников, устроенная в пользу пострадавших от войны бельгийцев», была открыта в Москве в галерее Лемерсье. В комитет выставки входили А. Бенуа, В. О. и Г. Л. Гиршман, В. Н. Домогацкий, Б. М. Кустодиев и др.

[8] Портрет Е. Н. Базилевской был написан Кустодиевым в 1914 г.

[9] Статуя С. Т. Коненкова — это выполненная в 1915 г. в цементе мифологическая фигура, названная скульптором «Свистушкин» (ГТГ).

[10] Совет Третьяковской галереи и Грабарь как попечитель писали городскому голове объяснительное письмо по поводу перевески картин в галерее.

[11] 27 мая во время прошедших по Москве шовинистических черносотенных погромов пострадало издательство Кнебеля, где хранились материалы (клише, негативы) по всем готовившимся изданиям Грабаря. Погибло около 200 картин и 12 тысяч негативов. (Об уничтожении издательства Кнебель.— «Аполлон», 1915, № 8—9. стр. 101).

[12] Рисунки с «Выставки рисунков и этюдов Е. Лансере, привезенные с кавказского фронта, и М. Добужинского из Галиции и Польши», проходившей под маркой «Мира искусства» и организованной в Художественном бюро Н. Е. Добычиной в 1915 г. (часть произведений была показана и на выставке «Мира искусства» в Петербурге в марте 1915 г.).

[13] Грабарь писал картину «Васильки. Групповой портрет», портрет сестер В. М. и М. М. Мещериных. «За тем же столом, на котором был в 1904 г. накрыт утренний чай, в той же липовой аллее, за десять лет значительно разросшейся, я посадил тех самых мещеринских девочек, групповой портрет которых под березами не кончил тогда... Я целое лето писал этот портрет, в одно и то же время незаконченный и переконченный»,— писал Грабарь в «Автомонографии» («Моя жизнь», стр. 232).

[14] «Военные» рисунки М. Добужинского, показанные на упомянутой выставке 1915 г.

[15] «Время» — вечерняя газета, издавалась в Москве с 1914 г. Издатели Б. А. и М. А. Суворины. Редакторы Суворин Борис Алексеевич и Лазаревский Иван Иванович.

[16] Частное собрание фарфора *М. Филиппа,* владевшего магазинами модных галантерейных товаров на Лубянке. У него же было собрание картин старых мастеров, среди которых — картины голландских художников *Яна Ван-Гойена* (1596—1656), *Карела Фабрициуса* (1622—1654), *Фердинанда Боля* (1616—1680) и *Класа Берхема* (1620—1683).

[17] Берлинская фирма *Фридриха Веркмейстера,* торговавшая старой живописью и предметами антиквариата, имела отделение в Москве.

[18] Имеется в виду деятельность Совета Третьяковской галереи.

[19] За два года, прошедшие со времени избрания Грабаря на пост попечителя Третьяковской галереи, была проделана колоссальная работа. Грабарь согласился в свое время на попечительство только потому, что «судьба давала ... наконец в руки ... огромный историко-художественный материал», а он «давно мечтал изучить все эти сокровища не на расстоянии, не через стекла, а вблизи, вплотную, на ощупь, с обстоятельным исследованием техники, подписи, всех особенностей данного автора» («Моя жизнь», стр. 242, 262). Работе по переустройству галереи и превращению ее из «собрания частновладельческого характера в организованный музей европейского типа» он отдался со всей присущей ему энергией, особенно увлекаясь возможностью сравнивать, сопоставлять, открывать, неизвестное, считая, что это «не служба, не обуза, даже не труд, а наслаждение, сплошная радость». (Там же, стр. 262). Успешно продвигался не только каталог, впервые дававший научное описание коллекции, но и в залах была произведена перегруппировка вещей по авторам, сами же залы освобождены от загромождавших их щитов, затруднявших осмотр и охрану, была пробита арка, позволившая, наконец, увидеть «Боярыню Морозову» Сурикова, которую сам художник так видел

впервые, ибо «в квартире, где ее писал, не видал — в двух комнатах через дверь стояла, на выставке не видал — так скверно повесили,— и в галерее раньше не видал, без отхода» (там же, стр. 261). Между тем в официальных кругах, среди гласных думы, и в кругах художественных росло недовольство проведенной реорганизацией. Складывалась оппозиция, делавшая работу Совета галереи крайне напряженной, что и сказалось в словах Грабаря, полных беспокойства за начатое дело.

[20] *Щукин Степан Семенович* (1758—1828) — живописец. Имеется в виду портрет Павла I (1797; ГРМ), авторское повторение которого было приобретено галереей в 1915 г.

[21] Портрет Ф. П. Макеровского в маскарадном костюме кисти Левицкого.

[22] *Алексеев Ф. Я.* Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости (1790; ГТГ).

[23] *Венецианов А. Г.* «На жатве. Лето» (1820-е годы; ГТГ).

[24] *Щедрин С. Ф.* «Пейзаж с животными» (1796; ГТГ). *Щедрин Семен Федорович* (1745—1804) — живописец.

[25] В Трубниковском переулке был дом И. С. Остроухова.

[26] «Васильки. Групповой портрет» (см. комм. 13, 1915 г.).

[27] Картина И. И. Левитана «Сумерки. Копны» (1900) приобретена галереей в 1915 г.

[28] *Брюллов К. П.* «Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом». Эскиз неоконченной картины. Приобретена галереей в 1914 г. Акварель Брюллова «Возвращение римского пастуха домой» (1852) приобретена в 1915 г.

[29] С. А. Щербатов был единственным членом Совета Галереи, оставшимся от прежнего «остроуховского». Будучи крупным коллекционером, претендовавшим на роль мецената, художником по образованию, он и в Совете стремился к положению более независимому, нежели другие его члены. Конфликт между Щербатовым и Советом возник из-за покупки картины Левитана «Сумерки. Копны», состоявшейся в его отсутствие. Инцидент быстро получил огласку и общественный резонанс, положив начало кампании против действий Грабаря-попечителя. Выходя из состава Совета, он выступил с обвинительным заявлением («Инцидент в Третьяковской галерее (отказ от полномочий кн. С. А. Щербатова)».— «Время» 1915, 29 ноября; «Обвинения кн. С. А. Щербатова».— «Русские Ведомости», 1916 г., 16 января). Главными пунктами несогласия были: прежде всего разница позиций в том, чем пополнять галерею, отдавать ли предпочтение новейшей живописи, на чем настаивал Щербатов, или стремиться к более полному отражению истории и восполнению пробелов, имевшихся в Третьяковском собрании, к чему склонялся Грабарь. Затем — недостаточная коллегиальность в поисках произведений и наблюдениях за художественным рынком, наконец, слишком высокие цены. В письме к брату Грабарь пишет: «Скучно пересказывать в письме» заявления, но «главное, что ни у меня, ни у кого-либо другого не было и отдаленной мысли игнорировать его права члена Совета,— вот что обидно! Мало того, я старался посвящать его в дела и вопросы, совершенно не подлежащие обсуждению Совета, и делал это из чувства коллегиальной деликатности. Любопытнее всего, что по существу Щербатов подписывался под всеми приобретениями, находя их безусловно нужными, и заявил, что ничего нужного и важного не упущено мною. Хочется сказать,— из-за чего же толковать? Но какое же иное средство занять своей персоной падкое до всяких «скандальчиков» общество. Очень охотно беседует с репортерами, которые злятся несказанно на мою «неотзывчивость» по отношению к «прессе». Ну будет» (Письмо В. Э. Грабарю от 27 декабря 1915 г.— Отдел рукописей ГБЛ, ф. 376).

[30] *Нестеров Михаил Васильевич* — см. комм. 11, 1912 г.

[31] Речь идет об ответе, адресованном городскому голове на заявление кн. Щербатова. Объяснения были представлены в Управу в январе 1916 г. («К недоразумениям в Совете Третьяковской галереи».— «Русские Ведомости», 1916, 14 января).

[32] Грабарь написал осенью 1915 г. несколько картин: «Калитка. Осень», «Облетающие кленки», «Рябинка» (все — собрание семьи художника), «Рябинка». Этюд (ГТГ), «Красный дубок» (Омский музей изобразительных искусств).

[33] В Совете Академии художеств в Петербурге, здание которой построено архитекторами А. Ф. Кокориновым и Ж.-Б.-М. Валленом Деламотом. В декабре 1912 г. Грабарь был избран действительным членом Академии художеств.

[34] Оппозиционно настроенные по отношению к Академии в 1890 и 1900-е годы художники «Мира искусства» в 1910-е годы считали необходимым упрочить в ней свое положение. На Всероссийском съезде художников А. Бенуа выступил с докладом «Чем могла бы быть Академия художеств в настоящее время?» — «Труды Всероссийского съезда художников», т. 3, СПб., 1912, стр. 92—98.

[35] Н. И. Нерадовский стал действительным членом Академии в 1913 г.

[36] «Прекращение «Истории русского искусства» развязало мне руки и время для живописи. Но какие-то струны были порваны: целых пять лет, с 1909 по 1914 год, я не дотронулся до кисти, находясь во власти пера. Только в этом последнем году я начал снова исподволь заниматься живописью. Но былое мастерство ушло, и его приходилось восстанавливать путем новых упражнений и упорной работы ... Только в следующем, 1915 году, удались две вещи: «Раскрытое окно» с букетом сирени и незабудок, и «Рябинка» — этюд красной рябинки на фоне золотых берез, изумрудной полосы зеленей и бирюзового неба. Первая писана в мае, вторая — в сентябре» («Моя жизнь», стр. 232).

[37] В краткой заметке, появившейся в рубрике «Вести», Вейнер писал: «В последних числах мая в Москве подвергся разгромлению и уничтожению склад издательской фирмы Кнебель ... За последнее время оно выпустило ряд отличных книг по искусству, монографий, иллюстрированных изданий, и деятельность его была безусловно полезна для чтущих историю и искусство России... Там же хранились и погибли материалы, рукописи, фотографии и негативы для издававшейся Кнебелем «Истории русского искусства» Игоря Грабаря, далеко еще, как известно, не законченной, но являвшейся уже капитальнейшим и ценнейшим трудом. Эта потеря вызывает в нас самое живое огорчение, самое горячее соболезнование не только И. Э. Грабарю, как автору и идейному руководителю, в несколько часов утратившему плоды многолетних трудов, но и русскому читателю вообще: неизвестно еще захочет ли Грабарь вновь затратить столько усилий, энергии, времени и средств, чтобы воскресить погибшее, восстановить порванные нити, повторить уже законченные изыскания» («Старые годы», 1915, июль — август, стр. 107).

[38] *Китнер Иероним Себастьянович* (1839—1921) — архитектор, почетный член Академии художеств (с 1911 г.). *Сюзор Павел Юльевич* (1844—1919) — академик архитектуры.

[39] *Визель Эмилий Оскарович* — см. комм. 11, 1896 г.

[40] *Мате Василий Васильевич* (1856—1917) — гравер.

[41] «Рябинка». Этюд. (1915, ГТГ).

[42] У А. Бенуа не было систематического законченного художественного образования, он всего несколько месяцев осенью 1887 г. числился «вольноприходящим» в вечерних классах Академии художеств.

[43] Сомов учился в Академии художеств долго, 9 лет (1888—1897), но не окончил ее, оставив мастерскую Репина, и уехал в Париж (1897—1899), где занимался в студии Коларосси. Лансере учился в рисовальной школе Общества поощрения художеств, а затем также у Коларосси и у Жюльена в Париже (1895—1898). В 1912 г. им обоим было присвоено звание академика. Действительным членом Академии художеств Лансере был избран в 1916 г.

[44] Роспись «Памятного (библиотечного) зала» Музея Академии художеств — наиболее значительная из дореволюционных монументальных росписей Лансере. Главные композиции «Вдохновение» и «Знание» вписаны в люнеты сводов Памятного зала, перестроенного в 1914 г. архитектором Щуко Владимиром Алексеевичем (1878—1939).

[45] *Головин Александр Яковлевич* — см. комм. 8, 1900 г.

[46] Позднее Грабарь именно так и считал, изменив свое первоначальное мнение. В Третьяковской галерее находится этюд к его картине «Рябинка» («Моя жизнь», стр. 232).

[47] Картина Кустодиева «Прогулка верхом» (1915), эскиз декорации к спектаклю Московского Художественного театра «Смерть Пазухина», «Комната в доме Про-

кофия Пазухина» (1914) и эскиз к картине «Крестный ход» (1915) приобретены Третьяковской галереей в 1916 г.

[48] Выставки «Мира искусства», прошедшие в Москве в декабре — январе 1915—1916 гг. и в Петербурге в феврале — марте 1916 г. Рерих в московской выставке не участвовал.

[49] 13-я выставка «Союза русских художников», открытая в Москве почти в те же дни (20 декабря 1915 — 7 января 1916 года).

1916

[1] *Шемшурин Андрей Акимович* (р. в 1872 г.) — историк искусства и литературы, художественный деятель. Действительный член Императорского Археологического общества, член-корреспондент Румянцевского музея, член-соревнователь Общества истории и древностей Российских. Известны его исследования памятников древнерусской письменности, статьи по древнерусскому искусству; занятия Шемшурина орнаментом остались на стадии исследовательской и опубликованы не были.

[2] IX том «Истории русского искусства» Грабарь предполагал посвятить истории декоративного и прикладного искусства (вып. 36—40).

[3] *Ф. Ф. Горностаев* — скончался в июле 1915 г., 23-й выпуск «Истории русского искусства» открывался некрологом, посвященным ему и за месяц до него умершему Н. Н. Врангелю. В нем Грабарь пишет, что Горностаев «взял на себя обработку истории русского орнамента, а также отдел древнерусского декоративного и бытового искусства».

[4] По-видимому, речь идет о книге Лукомского «Памятники старинной архитектуры России в типах художественного строительства», ч. I. Русская провинция. Пг., 1916, подытожившей его деятельность по изучению архитектуры русской провинции. Издание ценно обилием иллюстраций и тем, что посвящено памятникам гражданского зодчества, изученного и сохранившегося несравненно меньше, нежели культовое.

[5] Это письмо, как и публикуемое письмо С. П. Яремичу от 31 мая 1916 года, позволяет иначе, чем это представлялось до сих пор, осветить издательскую деятельность Грабаря после лета 1915 г., когда погибли материалы, подготовленные им к изданиям Кнебеля. Выясняется, что, используя всевозможные источники — запасы клише, фотографий и негативов других издательств, русских и иностранных, собственный архив и материалы, хранившиеся не у Кнебеля, он пытается всеми силами возобновить прерванное дело, наладить выпуск тех изданий, которые можно было восстановить. Среди них — монография Лукомского по Екатеринбургу, предполагавшаяся в серии «Русские города — рассадники искусства».

[6] Накануне, 26 января, заявление, о котором пишет Грабарь, было опубликовано газетами «Русские ведомости» и «Утро России» — «Еще о Третьяковской галерее» (письмо в редакцию группы художников, лично знавших П. М. Третьякова). Оно было подписано М. Нестеровым, активно противостоявшим преобразованиям галереи, В. и А. Васнецовыми, С. Малютиным, А. Архиповым, С. Виноградовым, С. Жуковским, Л. Пастернаком, С. Волнухиным и др. художниками «Союза русских художников». К письму присоединили подписи В. Маковский, В. Беклемишев, Н. Дубовской, Л. Позен, Е. Волков и Ф. Малявин. «Третьяковская галерея,— говорилось в письме,— создание братьев Третьяковых, должна навеки остаться цельным, завершенным памятником их деяний. Она должна навеки остаться в ныне историческом Лаврушинском переулке, где жил, думал, нес свой добрый подвиг на благое просвещение русского народа замечательный русский человек... Во главе Совета, по нашему убеждению, должно стоять лицо, всеми уважаемое, из почетных и заслуженных граждан Москвы».

Позен Леонид Владимирович (1849—1926) — скульптор, член ТПХВ.

[7] Мнение А. Бенуа, многократно выступавшего в газетах в защиту Грабаря в те дни, Е. Лансере, Н. Рериха, Б. Кустодиева и П. Вейнера уже через несколько дней было обнародовано петербургской газетой «Биржевые ведомости» и противопоставлено высказываниям В. Маковского и Н. Богданова-Бельского («В мире искусства. За и против перевески картин в Третьяковской галерее».— «Биржевые ведомости»,

1916, 31 января). Коллективное «Письмо в редакцию» художников, разделявших позиции Грабаря, было опубликовано московской газетой «Русское слово» 7 февраля и перепечатано в «Русских ведомостях» 9 февраля 1916 г. Оно было подписано уже названными художниками и помимо них — И. Билибиным, О. Бразом, А. Гаушем, П. Кузнецовым, П. Нерадовским, К. Петровым-Водкиным, В. Покровским, К. Сомовым, С. Судейкиным, И. Фоминым, Д. Философовым, В. Щуко, А. Яковлевым и С. Яремичем. Считая «своим долгом заявить о своем полном несогласии» с позицией художников, нашедшей выражение в письме от 26 января, «мы желали бы наоборот выразить полное сочувствие мероприятиям Грабаря», так как «они дышат подлинной любовью к искусству и полны мужества в своей решимости считаться исключительно с существом вещей, а не с формальными требованиями. Мы считаем, что все сделанное Грабарем в Галерее, не только не умалило создания П. М. и С. М. Третьяковых, но и еще ярче выявило все глубокое значение их дара».

[8] С. Маковский с заявлениями в прессе не выступал.

[9] После заявления Щербатова, сделанного им в ноябре 1915 г., и ответа, поданного в городскую управу Советом галереи в первых числах января 1916 г., волна писем и статей захлестнула столичные газеты, особенно московские. В течение полутора месяцев не было дня, когда бы в прессе не печатался какой-либо материал по поводу Третьяковской галереи и действий Грабаря, ее попечителя. Появилось около ста заметок разного рода, выступлений коллективов и отдельных лиц, чаще злобных и осуждающих, авторы которых скрывали свое имя под псевдонимами или, напротив, выражали его в форме интервью. В середине февраля эта волна нападок особенно разрослась, непонимание шло не только со стороны художников противоположного Грабарю лагеря, но и со стороны прежних единомышленников, товарищей по «Союзу русских художников». Решительно изменилась и позиция Репина, за два года до этого приветствовавшего реформы в галерее (*И. Репин.* О Третьяковской галерее. — «Биржевые ведомости», 1916, 29 января). В начале февраля, за три дня до названного уже письма петербургских художников появилось «Заявление художников и деятелей искусства», подписанное большим количеством лиц, в котором прямо говорилось о «реакционном походе» против Грабаря. Среди подписавших были: К. Юон, М. Сарьян, В. Гиршман, С. Щукин, И. Трояновский, Ф. Шехтель, И. Нивинский, Н. Ульянов, А. Матвеев, С. Меркуров, В. Ватагин, И. Ефимов, П. Кузнецов, Н. Крымов, К. Богаевский, В. Татлин, В. Фаворский, Л., В. и А. Веснины, А. Лентулов, И. Машков, Я. Тугендхольд, Б. фон-Эдинг, А. Эфрос и др. Заявление было напечатано газетой «Русское слово» (1916, 4 февраля) и перепечатано в «Русских ведомостях» и «Утре России» с примечанием от редакции и новыми подписями художников, присоединивших к заявлению свой голос. Но особый вес имело «Открытое письмо» В. Сурикова, появившееся в газете «Русские ведомости» (1916, 4 февраля), в котором он писал, что «волна всевозможных споров вокруг Третьяковской галереи не может оставить меня безучастным и невысказавшим своего мнения. Я вполне согласен с настоящей развеской картин, которая дает возможность зрителю видеть все картины в надлежащем свете и расстоянии, что достигнуто с большой затратой энергии, труда и высокого вкуса. Раздавшийся лозунг «быть по-старому» не нов и слышался всегда во многих отраслях нашей общественной жизни. Вкусивший света не захочет тьмы». Однако появление сочувственных откликов вызвало новое ожесточение у противников Грабаря (заявление художников-академиков — А. Архипова, А. Васнецова, К. Коровина, С. Жуковского, С. Малютина, Л. Пастернака, А. Степанова, А. Рылова, скульптора С. Коненкова и др.— «Третьяковская галерея.— «Утро России», 1916, 18 февраля), что побудило в конце февраля Думу вновь заняться вопросами, связанными с Третьяковской галереей.

[10] Специально образованная думская организационная комиссия и гласные юристы Думы, приняв во внимание мнение компетентных лиц и, обсудив в присутствии Грабаря, Щербатова и Остроухова вопрос о целесообразности перевески картин и допустимости перевески в соответствии с завещанием П. М. Третьякова, пришли к выводу о том, что «произведенная в настоящее время перевеска картин должна считаться целесообразной, не нарушающей воли жертвователей и соответствующей задачам благоустройства галереи», однако дальнейшая перевеска

должна была производиться с разрешения Думы («Третьяковская галерея».— «Русское слово», 1916, 27 февраля).

[11] Оспариванием подлинности портрета Левицкого пытались поставить под сомнение компетентность Грабаря-эксперта и все произведенные им приобретения. Вокруг портрета Ф. П. Макеровского завязалась дискуссия, послужившая поводом для появления специальной литературы — была издана брошюра И. К. Крайтора «По поводу портрета Ф. П. Макеровского в Третьяковской галерее». М., 1916.

[12] *Ноаковский Станислав-Витольд Владиславович* (1867—1928) — архитектор-художник, преподаватель Строгановского училища (с 1889 г.), академик (с 1914 г.), после 1917 г. жил в Польше.

[13] А. Бенуа присоединил свой голос к атрибуции Грабаря, признав в портрете работу Левицкого.

[14] *Трубецкой Евгений Николаевич,* князь (1863—1920) — философ, публицист, член Государственного совета. В газете «Русское слово» (1916, 23 января) им была опубликована статья «Захватное самодержавие в Третьяковской галерее».

[15] По-видимому, имеется в виду «Письмо в редакцию», подписанное А. Бенуа и группой петербургских художников («Русское слово», 1916, 7 февраля). Кроме того А. Бенуа были написаны две статьи — «Грабарь и Третьяковская галерея» («Русские ведомости», 1916, 27 января) и «Спор из-за Грабаря» («Речь», 1916, 31 января).

[16] *Астров Н. И.* — гласный Московской думы, позднее — городской голова; *Тесленко Н. В.* и *Гучков Н. И.* — гласные Московской думы.

[17] *А. Бенуа.* О «розни среди художников» («Ответ на статью Н. Н. Пунина».— «Речь», 1916, 11 марта).

[18] Газетная кампания приобрела действительно разнузданный характер. Печатались статьи под заголовками: *В. Маковский.* Крушение художественных учреждений в Москве. Третьяковская галерея.— «Новое время», 1916, 18 января; *Н. Кравченко.* П. М. Третьяков и его исказители.— «Вечернее время», 1916, 19 января; Московский старожил. Перед гибелью национальности Третьяковской галереи. Московский вандал.— «Вечерние известия», 1916, 23 января; под рубрикой «Развал Третьяковской галереи» газета «Время» напечатала беседы с И. Остроуховым (23 января), А. Васнецовым (24 января), гласным Н. Вишняковым (25 января), заявление Общества им. А. Куинджи (5 февраля) и Е. Поселянин. Художества и уголовщина. К самоуправству г. Игоря Грабаря (21 марта).

[19] *Дульский Петр Максимилианович* — искусствовед. Им готовился текст о двух других городах, включенных в книгу,— о Вятке и Перми (Письма П. Дульского от 21 мая и 14 июня 1916 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[20] Эти слова письма позволяют уточнить принятую до сих пор датировку последнего 23 выпуска «Истории русского искусства». В библиографиях трудов Грабаря вслед за ним самим, указавшим в «Автомонографии» в списке главнейших работ главы I—VI (IV тома) «Московское зодчество в эпоху барокко и классицизма» под 1914 годом, этот год и считается годом издания. Между тем это противоречит уже тому, что на обратной стороне обложки 23-го выпуска помещены некрологи умерших летом 1915 г. Н. Врангеля и Ф. Горностаева. Судя по письму, 23 выпуск в мае 1916 г. был только сверстан. 24 выпуск издан не был. «Эффектная глава с лучшими иллюстрациями — «Школа и «команда» архитектора Д. В. Ухтомского» была опубликована уже в советское время в журнале «Архитектура», 1923, № 3—5, стр. 5—15.

[21] Именно 23-й выпуск.

[22] Монографии С. Яремича о К. Сомове и А. Бенуа издать все-таки не удалось.

1917

[1] В марте 1917 г. было организовано Особое совещание по делам искусства при В. А. Головине, комиссаре Временного правительства над бывшим Министерством двора и уделов. Председателем совещания был избран М. Горький, товарищами председателя — А. Бенуа и Н. Рерих, секретарями — М. Добужинский и З. Гржебин. В состав особого совещания вошли В. Аргутинский-Долгоруков, И. Би-

либин, Н. Лансере, Г. Лукомский, К. Петров-Водкин, И. Фомин, Ф. Шаляпин, А. Щусев, представители Совета рабочих и солдатских депутатов, члены Государственной думы, некоторые кооптированные потом деятели искусства и науки. В расширенный состав совещания были включены И. Грабарь, А. Глазунов, А. Зилоти, К. Коровин, С. Маковский, Д. Мережковский, В. Немирович-Данченко, С. Рахманинов, И. Репин, А. Ростиславов, К. Сомов, К. Станиславский, Д. Философов, А. Щусев, С. Яремич и др. По проекту, выработанному А. Бенуа, особое совещание считалось «инициативным органом», а для «нового устроительства» всех отраслей искусства в России из членов совещания и приглашенных деятелей искусства создавалось 8 комиссий: музейная и охраны памятников, строительная, торжеств, празднеств и распространения искусств в народе, государственных заводов и издательств, музыкальная, театральная, художественная и законодательная. Всего было привлечено 85 лиц из известных деятелей науки и искусства. Грабарь помимо членства в основном составе Особого совещания был включен в состав музейной и охранной, а также строительной комиссий. 5 марта рядом почти ежедневных заседаний, поездок, осмотров, составлением воззваний и пр. началась деятельность первоначального ядра совещания. Прежде всего было составлено воззвание «Об охранении полученного художественного наследства», подписанное Советом рабочих и солдатских депутатов и отпечатанное на особых плакатах для расклейки на зданиях дворцов, музеев и пр. Особое внимание было обращено совещанием на загородные дворцы. Был выработан проект устава «Мир друзей искусства». Грабарь, как видно из письма, принял участие в работе совещания с 25 марта (Отдел рукописей ГРМ, ф. 137, д. 2026, л. 3—17).

[2] По всей вероятности, Грабарь имеет в виду свое выступление на митинге, состоявшемся в Москве в помещении цирка Саламонского 18 марта 1917 г., на котором присутствовало несколько тысяч художников. Председательствовал на митинге М. Ходасевич, товарищами председателя были И. Грабарь и А. Васнецов. По инициативе Грабаря митинг начался с обсуждения вопроса о немедленных мерах по охране памятников старины и искусства в России. Было принято решение «о необходимости теперь же образовать при Временном правительстве художественный совет из компетентных лиц, по указаниям которого комиссары правительства на местах при содействии местных художественных сил и организаций осуществляли бы охрану всех художественных ценностей» («Митинг художников».— «Русские ведомости», 1917, 19 марта); см. также *Т. Каждан.* И. Э. Грабарь как историк русской архитектуры.— *И. Грабарь.* О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников. М., 1969, стр. 27).

[3] Летом 1917 г. Грабарем были написаны картины — «Балка в клевере» (Вологодская областная картинная галерея) и «Утренний чай в аллее» (Музей изобразительных искусств ТАССР, Казань).

[4] 15 сентября 1892 г. П. М. Третьяков передал свое собрание картин и собрание картин брата — С. М. Третьякова городу Москве. С этого времени галерея стала называться «Московской городской галереей Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых».

Указатель имен*

* Указатель составлен Ириной Александровной Синевой.

Список сокращений

ГБЛ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина.
ГМИИ — Государственный Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
ГПБ — Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
ГРМ — Государственный Русский музей.
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.
ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.
МОЛХ — Московское общество любителей художеств.
СРХ — Союз русских художников.
ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок.
ЦГАЛИ — Центральный Государственный архив литературы и искусства СССР.
ЦГАДА — Центральный Государственный исторический архив СССР в Ленинграде.

Местонахождение публикуемых писем И. Э. Грабаря

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Бенуа А. Н., Васнецову А. М., Горностаеву Ф. Ф., Кардовскому Д. Н., Ланговому А. П., Малявину Ф. А., Нерадовскому П. И., Остроухову И. С., Фомину И. А.

Отдел рукописей Государственного русского музея, Ленинград

Бенуа А. К., Бенуа А. Н., Борисову-Мусатову В. Э., Врангелю Н. Н., Гаушу А. Ф., Добужинскому М. В., Иванову А. П., Кустодиеву Б. М., Лансере Е. Е., Лукомскому Г. К., Маковскому С. К., Прахову А. В., Степанову И. М., Сюннербергу К. А., Турыгину А. А.

Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, Москва

Бартеневу С. П., Бычкову В. П., Ладыженскому Г. А., Лансере Е. Е., Мекку В. В. фон., Розенбергу В. А., Сомову К. А., Фомину И. А., Яремичу С. П.

Архив Государственного Эрмитажа, Ленинград

Яремичу С. П.

Архив Государственного Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

Бурышкину П. А., Эттингеру П. Д.

Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР, Ленинград

Врангелю Н. Н., Луговому (Тихонову) А. А.

Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина

Грабарь О. А., Грабарю В. Э., Грабарю Э. И., Шемшурину А. А.

Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград

Крачковскому С. П., Остроумовой-Лебедевой А. П.

Центральный Государственный исторический архив СССР, Ленинград

Вейнеру П. П.

Архив Государственного Музея Татарской АССР, Казань

Дульскому П. М.

Публикуется по литературным источникам

Серову В. А. (из кн.: *О. И. Подобедова.* Игорь Эммануилович Грабарь. М., 1964, стр. 58).

Список иллюстраций

Содержание

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

Письма
1891—1917 гг.

Утверждено к печати Институтом истории искусств
Министерства культуры СССР

Редактор издательства *Н. А. Алпатова*. Художник *В. Н. Ходоровский*
Художественный редактор *Т. П. Поленова*. Технический редактор *Ю. В. Рылина*

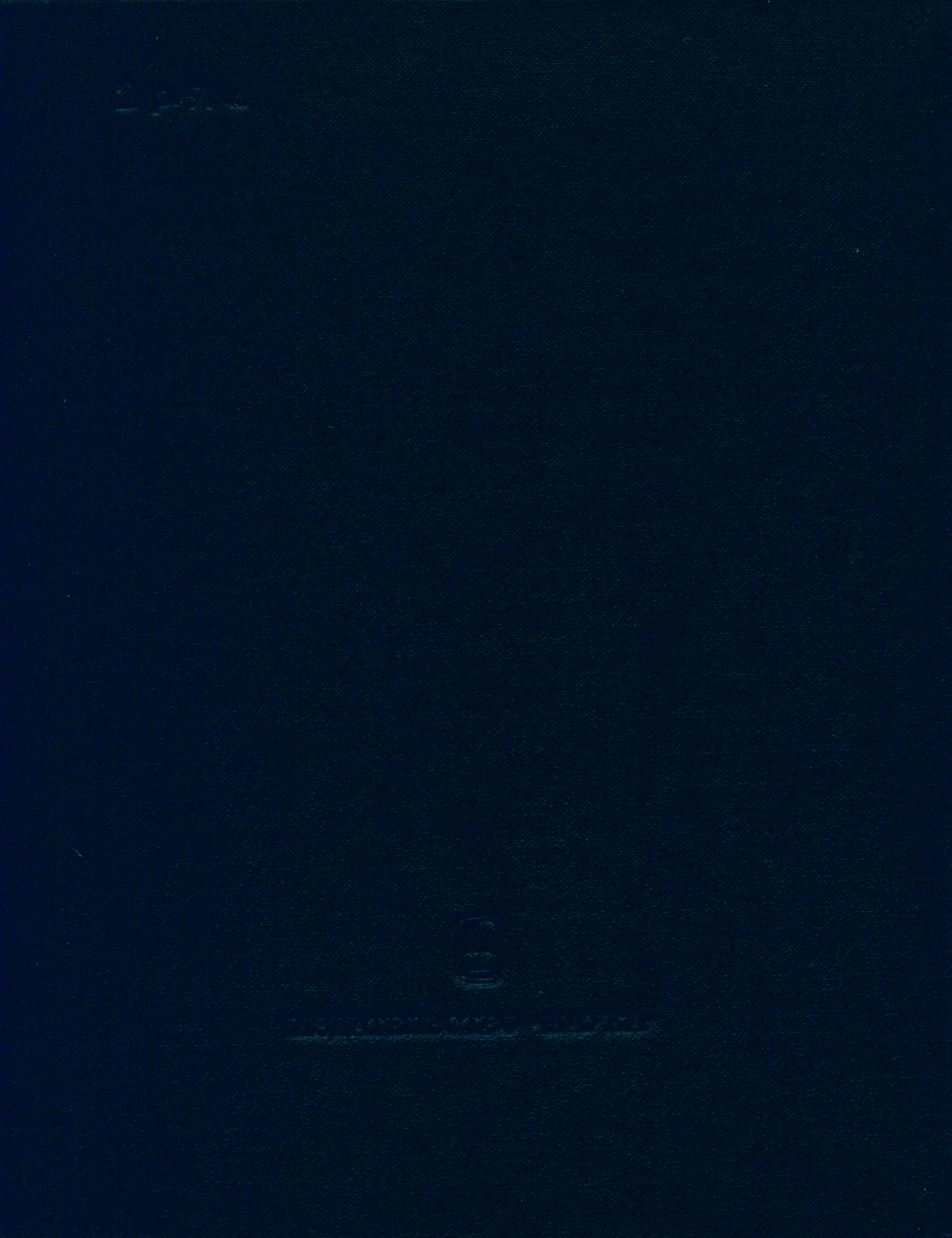
Сдано в набор 25/IV 1974 г. Подп. к печ. 4/IX 1974 г. Формат 70×90 1/16.
Бумага № 1. Усл. печ. л. 36,26. Уч.-изд. л. 39,5. Тираж 12 000. Т-12298.
Тип. зак. 609. Цена 2 р. 91 к.

Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я тип. издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

Опечатки и исправления

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
57	7 сн.	почувствуешь	но чувствуешь
83	8 св.	et soll	es soll
155	14 св.	что-нибудь было.	что-нибудь было[78].
231	18 сн.	Россия	Россия[15]
348	29 сн.	(1910—1915)	(1910—1916)
379	1 св.	(р. в 1872 г.)	(1872—1953)
433	24 св.	(1902?—1901 г.)	(1902?—1901?)

И. Грабарь. Письма



2 р. 91 к.



Издательство «Наука»